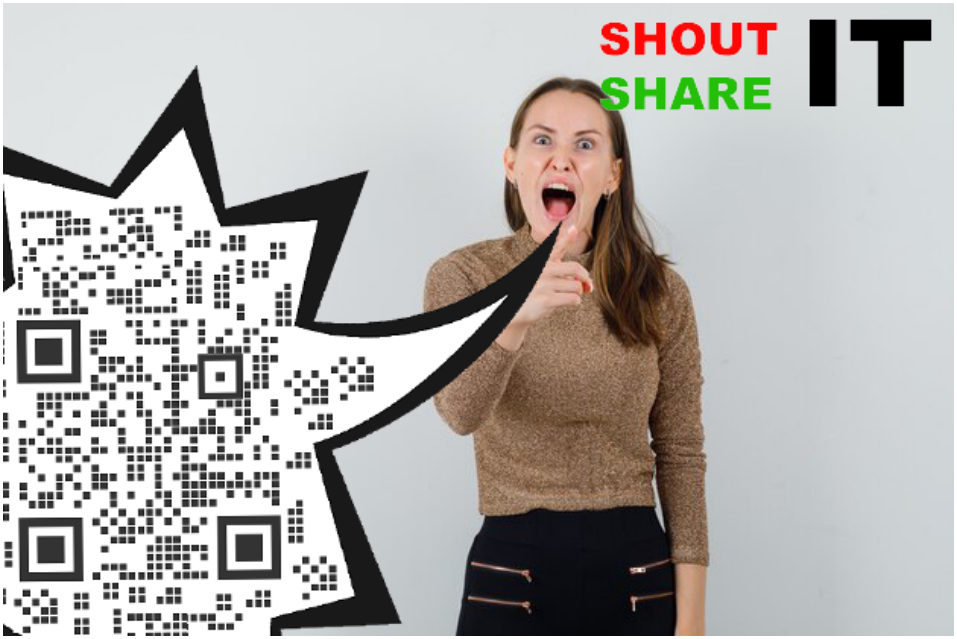
Мастера советского театра и кино

И. Фролов

Григорий Александров


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

При всей необычайно широкой популярности фильмов, созданных народным артистом СССР кинорежиссером Г. Александровым, таких, "Веселые ребята", "Цирк", "Волга-Волга" и другие, до сих пор не была написана работа о его творчестве. Восполняя этот пробел, автор настоящей книги подробно анализирует творчество выдающегося кинорежиссера, показывает, сколь органично связаны со временем произведения искусства, даже такого, казалось бы, "несерьезного" жанра, как кинокомедия. Книга рассчитана на широкий круг читателей.

•

Интродукция

Летом 1949 года я сдавал вступительные экзамены на режиссерский факультет Всесоюзного государственного института кинематографии.

Набирали курс известные кинорежиссеры Сергей Аполлинарьевич Герасимов и Михаил Ильич Ромм. Экзамены по специальности состояли из нескольких письменных работ и собеседований и продолжались чуть ли не месяц. Стремясь определить «пригодность поступающих к избранной профессии», члены комиссии задавали нам многочисленные, порой неожиданные вопросы...

Претенденты отсеивались один за другим. Поэтому переход из абитуриентов в студенты единственного в своем роде института страны прямо-таки окрылил поступивших. Мы ощущали себя чуть ли не на пороге великих свершений. А жизнь в стремлении к обозначенной цели, я бы сказал — жизнь в преддверии, — это, пожалуй, самая интересная и предельно наполненная жизнь. Мы видели перед собой открытыми все двери, в которые манил нас радужный свет далеких огней, и верили, что наше будущее зависит исключительно от нас самих, а объективные препятствия для того и существуют, чтобы их преодолевать. Такой период в жизни бывает только раз!

С максимализмом, свойственным начинающим студентам, мы надеялись с первых же дней начать постижение сокровенных тайн творчества. Но неумолимая жизнь стала вносить в наши планы отрезвляющие поправки.

Оказалось, что Ромм и Герасимов набирали студентов не для себя. Во ВГИКе у них уже были мастерские.

Кто же будет преподавать нам режиссуру?

Пока подыскивали мастера курса, занятия с нами вели ассистенты, или «подмастерья», как в шутку называли их студенты, — С.К. Скворцов и Г.П. Широков.

Сергей Константинович и Григорий Павлович — опытные педагоги, не один год занимавшиеся воспитанием молодых режиссеров. Они, несомненно, многому научили нас. Но тогда мы этого не понимали. Хотелось быстрее заниматься непосредственно режиссурой: ставить сцены на площадке, репетировать с актерами, снимать на пленку... А вместо этого мы ходили, как нам думалось, вокруг да около. Долго занимались литературной работой: писали документальные очерки, сочиняли драматические этюды для постановки. Обсуждали, поправляли, дотягивали...

А мастера все не было. Помнится, наш курс предлагали Е. Дзигану, А. Зархи, Г. Рошалю...

Наконец пришло радостное сообщение: руководитель мастерской найден. Им будет народный артист СССР, лауреат Государственных премий, ученик и сподвижник Эйзенштейна, известный режиссер-комедиограф Григорий Васильевич Александров.

Нам еще с детских лет запомнились с триумфом прошедшие по экранам его кинокомедии: «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь». И более поздние, послевоенные картины: «Весна», «Встреча на Эльбе».

Радостные, оптимистические ленты Александрова, можно сказать, вошли в биографию каждого из нас и поколения в целом. Они сопутствовали нашему росту и возмужанию, активно воздействовали на нас, корректировали наши вкусы и взгляды, укрепляли веру и убежденность...

Более того, фильмы Григория Васильевича вошли в биографию советского киноискусства. Теоретики признали его родоначальником нового типа советской музыкальной кинокомедии, исполненной оптимизма и задора, порождающей положительный, утверждающий смех.

И вот первая встреча с долгожданным мастером. Мы увидели красивого, элегантного мужчину, в котором все, как говорится, в меру. В меру высокий, солидный и представительный. Вежливый и корректный. Энергичный и деловитый.

Лицо Григория Васильевича с мягко очерченными контурами казалось снятым не в фокусе и было в меру красивым и привлекательным и в меру волевым и неприступным. Портрет довершали плавные линии словно вылепленной скульптором головы с пышной копной волос и небольшими благородными залысинами, голубые глаза, густые длинные брови и частая

доброжелательная улыбка.

Мы восторженно смотрели в рот представшему перед нами в ореоле славы учителю, жадно ловили каждое слово, и обыденные словосочетания Григория Васильевича, казалось, несли большой, не всегда понятный нам смысл. Говорил Александров высоким ласковым голосом, немного нараспев. После каждого слова делал заметную паузу, и это придавало его речи глубину и значительность.

Помню, во вступительной лекции Григорий Васильевич рассказал нам притчу, сославшись при этом на Горького. Сохраняя верность смыслу, а не словам (как и на всех последующих страницах), перескажу услышанное по памяти.

...Однажды в глухое горное селение прибыли странники и увидели невероятное: молодой, совсем не богатырского сложения парень тащил на спине большого быка.

Путники удивились. А старожилы стали уверять, будто у них в ауле такая ноша под силу многим.

— Как же это возможно?

Паренек-подросток начинает поднимать и переносить только что родившегося теленка. И делает это по нескольку раз в день. Так проходит год, другой... Теленок растет, тяжелеет... Мужает и паренек и почти не замечает увеличения ноши. И вот через три-четыре года молодой человек без труда поднимает взрослого быка...

Рассказав эту историю, учитель резюмировал:

— Так же надо тренировать умственную деятельность. Если будете постоянно, день за днем развивать творческие задатки, фантазию, через несколько лет вырастите в режиссеров, способных делать большие фильмы...

Педагогическая деятельность Александрова занимает в его творческой биографии скромное место. Но непосредственное общение с Григорием Васильевичем пробудило во мне устойчивый интерес как к его личности, так и к его творчеству. Уже после окончания института я продолжал собирать разбросанные по газетам и журналам статьи учителя, посещал его публичные выступления. Высказывания Александрова я невольно сопоставлял с его фильмами, стараясь глубже понять своеобразие этого незаурядного человека и художника. Со временем такие сопоставления стали занимать меня все больше. Так появилась данная книга, при написании которой я преследовал скромную цель — ознакомить поклонников кинематографа с теми сторонами личности и теми аспектами творчества кинорежиссера Г.В. Александрова, которые показались мне особенно примечательными.

При этом я менее всего стремился воздвигнуть Григория Васильевича на пьедестал и покрыть его портрет хрестоматийным глянцем. Заслуги его как одного из корифеев советского кино неоспоримы, как неоспорим плодотворный итог его многолетней деятельности в области киноискусства. О фильмах Александрова немало писалось[1] и еще больше говорилось. Мне хотелось затронуть те стороны творческой биографии режиссера, которые меньше всего освещены в печати.

Совершенно естественно, что тепершнее мое восприятие жизни и искусства не совпадает с восприятием в годы студенчества. Может быть, следовало устранить разногласия и привести выводы к единому знаменателю? Я решил не делать этого, чтобы, не вставая на путь полемики с собой, попытаться все же передать некоторую «двойственность» впечатлений, предоставя читателям возможность путем сопоставления противоречивых соображений самим сделать нужные выводы.

И еще одна оговорка. Мои субъективные и частные впечатления в ряде случаев расходятся с мнением теоретиков и практиков киноискусства. Я не собираюсь конкурировать со специалистами киноведами и искусствоведами. В работе меня поддерживала надежда, что наряду с другими имеет право на существование и предлагаемая точка зрения.

1. Наш мастер

Нам, студентам, избравшим кино сферой своей будущей деятельности, Григорий Васильевич был интересен по крайней мере в трех ипостасях: опытный постановщик, изобретательный мастер смеха и чуткий выразитель своего времени.

Как режиссер, Александров наделен драгоценным чувством ритма, умением добиваться филигранной отточенности сцен, яркости эмоциональных красок, гармоничного слияния музыки с изобразительной пластикой... Фейерверк остроумных трюков, исполненных веселой дерзости и озорства, позволяет судить о завидной творческой щедрости Александрова-комедиографа. И наконец, фильмы Григория Васильевича пронизаны устремлениями гражданина, живущего первоочередными проблемами страны. У такого режиссера можно многому научиться.

Но на первых порах мы стали шутки ради копировать внешние характерные черточки мастера. Наши записные острословы В. Скуйбин, В. Янчев, Н. Литус утрированно воспроизводили прежде всего его манеру разговаривать. Становился такой шутник перед студентами, принимал соответствующую позу и, растягивая слова и отделяя одно от другого, очень похоже по-александровски произносил:

— В начале своего творческого пути мне посчастливилось встретиться с Эйзенштейном...

Вспоминая о начале 20-х годов, С. Эйзенштейн писал;

«Я работал на великих традициями прошлого подмостках театра в Каретном ряду, тогда носивших имя «Центральной арены Пролеткульта». Туда пришли держать экзамен в труппу два парня-фронтовика. Два однокашника. Два друга. Оба из Свердловска. Один кудлатый, с челкой, другой посуше, поджарый и стриженый. Оба с фронта. Оба в шинелях и с рюкзаками за спиной. Оба прочли мне и покойному В. Смышляеву какие-то стихи. Что-то сымпровизировали. И с восторгом были приняты в труппу.

Один был голубоглаз, обходителен, мягок. В дальнейшем безупречно балансировал на проволоке.

Другой был груб, непримирим, склонен к громовому скандированию строк Маяковского и к кулачному бою, более чем к боксу.

Сейчас они оба кинорежиссеры. Один — Григорий Александров. Другой — Иван Пырьев...»1.

Надо думать, Эйзенштейн с восторгом принял молодого поклонника Мельпомены не за его «голубые глаза». Видимо, Григорий Васильевич покорил этого большого художника не только «обходительностью и мягкостью» да талантом ходить по проволоке...

Еще до Москвы, работая во фронтовом театре при политотделе третьей армии, совсем юный Александров стал одним из организаторов клуба ХЛАМ (Художники, Литераторы, Артисты, Музыканты), получившего, как писал он Сам, скандальную известность. В цирке «Шапито» он поставил «Мистерию-буфф» Маяковского. Рецензия на спектакль многозначительно озаглавлена — «Пустозвон»2.

Следуя велению времени, Григорий Васильевич присоединялся ко многим самым смелым художественным течениям и всюду стремился играть активную роль, соревнуясь с революционными художниками в дерзости и фантазии.

Одной из ранних постановок в театре «Пролеткульта» был «Мексиканец» по рассказу Джека Лондона. Скоро в спектакль были введены однокашники с Урала: Пырьев в роли мексиканца Фелипе Риверу, Александров — Дэнни Уорда. Здесь они встречались на ринге и из товарищей превращались в противников. В произведении этот боксерский поединок решает очень много: выигрывает Ривера — повстанцы получат деньги и оружие. В противном случае они обречены.

Как известно, у Лондона побеждает неистовый мексиканец. В

спектакле Александров и Пырьев выходили, на бой, исход которого не был предрешен. Забыв про литературную основу, они старались блеснуть не актерскими, а боксерскими способностями. Друзья боксировали отчаянно, отдавая борьбе все силы. Сегодня верх брал Ривера, и оптимистическая концовка в духе автора рассказа венчала спектакль. На другой вечер судьба изменяла ему, и, несмотря на исступление и жажду победить, он оказывался в нокауте. Тогда финал спектакля был трагическим.

Вскоре Эйзенштейн организовал при «Пролеткульте» Передвижную труппу («Перетру»), в которую вступил и Александров.

В «Перетру» Эйзенштейн поставил три спектакля, из которых следует выделить его первую самостоятельную постановку — «Мудрец, или Всякого довольно» (по пьесе А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты»). Чего только не было в этом красочном калейдоскопе! Разодетые в невиданные эксцентрические костюмы персонажи, эпатируя зрителей, расхаживали по всему залу, балансировали на проволоке и перше, распевали злободневные куплеты, пускались в необычные танцы, проделывали акробатические кульбиты и трюки... Всюду бушевала не знавшая границ фантазия режиссера. Пьеса А. Островского служила авторам лишь отправной точкой и отчасти материалом для создания сатирически-политического буффонадного представления. На афише спектакля значилось: «Вольная композиция текста С.М. Третьякова, монтаж аттракционов С.М. Эйзенштейна».

Следом за премьерой спектакля Эйзенштейн опубликовал в журнале «Леф» (1923, № 3) статью «Монтаж аттракционов», в которой писал:

«Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенное эмоциональное потрясение воспринимающего в свою очередь в совокупности единственно обусловливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода».

В этом спектакле Александров играл роль Голутвина — человека без определенных занятий. «У меня была черная полумаска с зелеными электрическими глазами, — вспоминает Григорий Васильевич, — я летал на трапеции, исчезал, как цирковой иллюзионист, играл на концертино, стоял на голове на проволоке и делал еще множество подобных номеров, оправдывая название спектакля «Всякого довольно»[3].

Главный «герой» пьесы Глумов вел дневник — своего рода досье на жителей города. Вскоре этот дневник в спектакле решили заменить кинолентой. Под руководством Эйзенштейна был снят короткий кинофильм в духе западных боевиков. С погонями и драками. Так началось деловое знакомство Эйзенштейна и Александрова с кинематографом.

— С первой встречи в Эйзенштейне можно было увидеть необычайно талантливого человека, — говорил Григорий Васильевич, — хотя он был в то время молодым, зеленым. Тогда все были молодыми. Когда я встретился с ним, ему было 23 года, мне —18. Это произошло в Эрмитаже, где помещалась центральная арена «Пролеткульта».

Я шел по скверу. Вдруг на меня налетел молодой человек в очках с пышной шевелюрой и петушиным голосом спросил: «Вы знаете, в чем заключается смысл биомеханики?» «Нет», — ответил я. «Когда чего-то не знаешь, начинай преподавать».

Так я впервые столкнулся с парадоксальной эксцентричностью мышления Сергея Михайловича. И между прочим, этот его афоризм не раз оправдывался в жизни.

Тогда оба мы были в шинелях. Я хотел походить на Гоголя и носил длинные волосы. Сергей Михайлович ежедневно покупал самые разнообразные книги. Своей эрудицией он поражал всех. За зоркость, за остроумие мы прозвали его стариком. В одном слове он умел дать человеку емкую характеристику. Часто сравнивал людей с животными и делал это очень метко.

Скоро Эйзенштейн занялся исправлением петушиного голоса, от которого очень страдал. Меня он пригласил партнером по домашним упражнениям, которые превратились в университет культуры. (Из конспектов лекций по кинорежиссуре.)

Если Пырьев, вероятно из-за «грубости и непримиримости», сравнительно быстро откололся от будущего Аристотеля кино, то Александров, покоренный недюжинной личностью учителя, стал на долгие годы его верным сподвижником.

Приверженность Григория Васильевича искусству, проявившаяся в приверженности художнику, вызвала ответную реакцию со стороны Эйзенштейна. Из многочисленного окружения он выделил и приблизил к себе именно Александрова. В. Шкловский, например, указывал, что сценарий «Стачка» писался «под диктовку Эйзенштейна Григорием Александровым»[4].

При съемке Эйзенштейном первых картин Григорий Васильевич становится его правой рукой, руководителем «железной пятерки» ассистентов. Один из них, А. Левшин, писал:

«Голос у Сергея Михайловича был слабым, поэтому

массовками управлял Александров (кстати, он много снимал как оператор вторым съемочным аппаратом). Если получалось что-нибудь не так, Эйзенштейн тихонько говорил Александрову, а тот сообщал или сигнализировал нам»[5].

— Мы с Эйзенштейном снимали очень много, — вспоминает Григорий Васильевич. — И почти всегда торопились. Все надо было выпускать к дате: «Потемкина» — к 20-летию восстания на броненосце в 1905 году, «Октябрь» — к 10-летию Октябрьской революции. Поэтому Сергей Михайлович оставлял меня в экспедиции и уезжал в Москву. Надо было спешно монтировать. А я доснимал. Посмотрев отснятый материал «Октября», он ужаснулся и написал мне отчаянное послание: фильма нет, его надо снимать заново. У меня хранятся все письма Эйзенштейна. В них он перечислял, какие сцены и эпизоды нужно снять или переснять. Я переснимал, он монтировал.

Со съемок Александров писал Эйзенштейну:

«Сегодня мы сняли один кусок, но мне это не нравится. Я Эдуарду[6] сказал, — он меня послал... Да и вообще мне очень неудобно просить его смотреть каждый раз по объективу. Я в большинстве случаев нахожу точку для аппарата, а кадр он берет сам, и я редко вижу — как. Потому не знаю, как это получается»[7].

Работая с Эйзенштейном («Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь»), молодой Григорий Александров с завидным упорством таскал подрастающего теленка. Он не чурался никакой работы — творческой, или административной ответственной, или пустяковой — и скоро из секретаря Эйзенштейна превратился в его соавтора, из ассистента — в режиссера и сопостановщика...

— В «Броненосце «Потемкин», если помните, есть сцена, где взбунтовавшиеся матросы выбрасывают за борт офицеров. Эту сцену мы снимали в Севастополе в декабре. Температура воды желания плескаться не вызывала. Актеры, исполнители ролей, «купаться» отказались. И вот в холодную воду стали бросать меня. За лейтенанта Гиляровского, роль которого я исполнял, и за десяток других офицеров. Каждый раз переодевали, приклеивали разные бороды и усы и бросали за борт. Эйзенштейн был настроен оптимистично и уверял, что со мной ничего не случится, хотя сам я был уверен в обратном. Но Сергей Михайлович оказался прав: я до сих пор здоров... (Из конспектов лекций по кинорежиссуре.)

Из всех этих, казалось бы, незначительных фактов складывается одна из важнейших черт дарования Александрова — полная самоотдача, своего рода одержимость искусством и готовность ради него на любые жертвы и испытания. Недаром друзья называли его доверенным лицом Эйзенштейна и «главным

мастером на все руки»[8]. Партнер Эйзенштейна по домашним упражнениям, его секретарь, записывающий сцены под диктовку, соавтор сценариев, канатоходец, боксер, клоун, скрывающий под маской свое лицо, ассистент, передающий команды постановщика, организатор производства, особенно при съемке массовок, актер в сложных ролях, каскадер, которого выбрасывают в море, оператор, снимающий второй камерой, режиссер, нередко заменяющий постановщика... Кроме всего, Александров находил время писать самостоятельные сценарии, снимался у других режиссеров под фамилией Мормоненко[9].

Эта разносторонность была чем-то родственна космическому кругозору знаний и многогранности интересов Эйзенштейна, а преданность и творческая зараженность делали молодого Александрова его соратником...

Вместе с Эйзенштейном Александров способствовал превращению технической новинки в великое кинематографическое искусство и участвовал в разработке его поэтики. На заре звукового кино совместно с Эйзенштейном и Пудовкиным он подписался под вошедшей в историю киноискусства «Заявкой» («Будущее звуковой фильмы»[10]). В этом программном документе авторы говорили о приобретениях и потерях кинематографа в связи с обращением к звуку и рассматривали принципы его применения. Они, например, предостерегали режиссеров от прямолинейного, натуралистического использования этого «обоюдоострого изобретения», отдавая предпочтение асинхронности и контрапункту, когда звук и изображение соединяются по принципу несовпадения или контраста. Сохранившийся в архиве подлинник «Заявки» написан рукой Александрова. Эйзенштейн и Пудовкин внесли в нее небольшие изменения.

Затем продолжительная поездка с Эйзенштейном и оператором Э. Тиссэ по странам Западной Европы и Америки.

— Там мы познакомились с известными деятелями культуры, — рассказывает Григорий Васильевич, — и все стали нашими друзьями: Рабиндранат Тагор, Луиджи Пиранделло, Зигмунд Фрейд, Филиппо Маринетти, Джон Голсуорси, Пабло Пикассо, Альберт Эйнштейн, Томас Эдисон, Теодор Драйзер, Эрскин Колдуэлл. Ну и многие знаменитости Голливуда: Чарльз Чаплин, Джон Форд, Марлен Дитрих и другие. Во всех встречах Эйзенштейн был на уровне своих собеседников. Он знал все о них и об их проблемах. А я все заносил в свой дневник.

За границу Эйзенштейн и Александров ездили не в качестве туристов. Они много работали. В Париже «Гриша ухитрился очаровать французского продюсера и получить средства на

создание короткометражного фильма «Сентиментальный романс»[11], — эксперимент по освоению звука.

— В США нам с Сергеем Михайловичем обещали миллионные гонорары, предлагая снять картину по сценарию Троцкого. Но стать миллионерами мы не захотели. Мы писали сценарий «Стеклянный дом», об американском образе жизни. Однако поставить его нам не дали...

Кроме «Стеклянного дома» написали сценарии: «Американская трагедия» (по Драйзеру), «Золото Зуттера» (совместно с Айвором Монтегю). Реализовать их тоже не удалось. В Нью-Йорке Александров, используя фрагменты из советских художественных и документальных лент, смонтировал фильм «Пятилетний план».

— В Женеве мы с Сергеем Михайловичем сняли первый швейцарский фильм «Горе и радость женщины» — об абортах. Так что мы являемся основоположниками швейцарской кинематографии... А также мексиканской. Ведь мы очень долго работали над картиной «Да здравствует Мексика!», а это был первый мексиканский фильм. Когда в 1956 году я приехал в Мексику для вручения Международной Ленинской премии экс-президенту Ласаро Карденасу, режиссерская хунта устроила мне пышный прием как зачинателю мексиканского кино.

В фильмографических справочниках указывается, что при создании таких картин, как «Октябрь», «Старое и новое», Григорий Васильевич являлся соавтором сценария и сорежессером. Ясно, что содружество Эйзенштейна и Александрова носило иной характер, чем, скажем, союз братьев Васильевых или Зархи и Хейфица, Козинцева и Трауберга... Каждое творческое содружество неповторимо.

По рассказам участников съемок, приоритет в группе был, конечно, за Эйзенштейном. Потрясающая эрудиция, глубина мышления, чуткое душевное отношение к членам группы рождали беспредельное уважение к «старику» и делали его слово законом для всех. Английский публицист и политический деятель Айвор Монтегю, сопровождавший русских кинематографистов большую часть заграничной поездки и сотрудничавший с ними, писал об Эйзенштейне:

«Все, с кем он соприкасается, неизбежно оказываются подмятыми или зачарованными, нейтрализованными или поглощенными. Кто хочет разделить его труд, должен совершенно сознательно принять такое, отношение и презреть шипы»[12].

Но лишь единицы из завороженных и покоренных, движимые беззаветной самоотверженностью или прозорливой

целеустремленностью, оказались в состоянии принять такую форму сотрудничества.

«Эйзенштейн запирался с Гришей, — писал Монтегю, — и устно излагал задуманный им эпизод. Затем Гриша уходил и записывал сказанное...»[13].

В то же время между членами группы Эйзенштейна — Александрова ходило характерное выражение: «Никто не придумает лучше Эйзенштейна, никто не сделает лучше Александрова». Видимо, энциклопедическая образованность одного хорошо дополнялась неиссякаемой энергией и завидными деловыми качествами другого.

Можно ли сейчас измерить вклад каждого из них в общее дело? Великие не только подминают, они уменьшают или низводят на нет действительные заслуги подчиненных. Рядом с гигантами все кажутся ниже своего истинного роста. Сделанное помощником бывает даже трудно выделить.

Дотошные киноведы все же называют несколько сцен, снятых Александровым в фильмах учителя.

Григорий Васильевич, касаясь той поры своей деятельности, констатировал:

«1924 год. Фильм «Стачка» в постановке Эйзенштейна. Я был ассистентом и актером, исполнявшим роль мастера.

1925 год. «Броненосец «Потемкин». В титрах картины значилось: «Постановка С.М. Эйзенштейна, режиссер Г.В. Александров».

Моей первой совершенно самостоятельной режиссерской работой был фильм «Веселые ребята»[14].

Говорят, что искусстве) кино — это 95 процентов организации, изматывающей силы и нервы художника, и лишь 5 процентов творчества. Какую долю отнести на счет Александрова, если он выполнял основную организационную работу и воплощал придуманное Эйзенштейном в кинематографическую плоть?

Различные функции членов этого содружества рождали неодинаковую ответственность. Шипы и тернии доставались Эйзенштейну, лавров хватало обоим, особенно после «Броненосца «Потемкин», неоднократно называемого лучшим фильмом всех времен и народов.

Как бы то ни было, но Александров не только не затерялся рядом с колоссом Эйзенштейном, признанным в мире постановщиком номер 1, но, верой и правдой помогая ему, сумел завоевать всеобщее признание.

Так, «Комсомольская правда» от 4 января 1933 года объявляла о том, что над комедийной тематикой «будут работать *крупные мастера* (курсив мой — *И.Ф.*): С. Эйзенштейн, А.

Довженко, Г. Александров и другие».

26 марта того же года «Комсомолка» писала, что «ряд видных мастеров — С. Эйзенштейн, Г. Александров, А. Довженко и др.» — уже включился в работу над сценариями комедий.

Как видим, наиболее трудная часть творческого пути, когда художник обретает авторитет, сложилась для Александрова на редкость удачно. Спутника Эйзенштейна числили в обойме лучших кинорежиссеров еще до первой самостоятельной постановки. Теперь уже авторитет начинал работать на него, порой оказывая незаменимую помощь.

«Дайте мне славу в кредит, и я сделаюсь известным писателем», — вспоминается по этому поводу высказывание кого-то из русских литераторов.

2. Курс на комедию

Вскоре Григорий Васильевич заявил, что во ВГИКе решено создать постоянную комедийную мастерскую для подготовки режиссеров-комедиографов. И нам выпала честь быть первыми студентами такой мастерской.

Это намерение учителя мы встретили более чем прохладно. Помнится, даже Леонид Гайдай — ныне известный комедиограф, можно сказать, продолжатель Александрова, — и тот не выразил особого восторга.

Григорий Васильевич говорил, что процесс обучения в мастерской не будет отличаться от обычной программы режиссерского факультета ВГИКа. Просто комедии будет уделяться больше внимания.

— Причем комедийный профиль не обязателен для всех студентов. Мы будем учитывать индивидуальные склонности каждого. В принципе же комедийное мастерство — не что-то особенное, не похожее на другие виды режиссерской деятельности. Основное отличие в том, что работать над комедией труднее, чем над другими жанрами. (Это Александров подчеркивал неоднократно.) Поэтому режиссеры-комедиографы требуют более тщательной подготовки.

Разжалобить легче, чем рассмешить. Это аксиома. Сантименты в искусстве, как и слезы в человеческом обществе, испокон веков котируются невысоко. «Москва слезам не верит» — говорится в старинной русской пословице. Один американский психолог попытался определить усилия, необходимые для возбуждения различных эмоций. И что же оказалось? Чтобы заставить человека прослезиться, достаточно воздействовать на 30 процентов его нервных клеток. Рассмешить же человека можно лишь в том случае, если воздействовать на всю нервную систему.

Каждый профессиональный комедиограф в состоянии сделать

хорошую драму или мелодраму. Примеров этому немало. Взять хотя бы мой фильм «Встреча на Эльбе». Но не всякий режиссер драмы способен поставить приличную комедию.

Неторопливостью рассказа учитель как будто заставлял нас лучше запомнить слова, обнаружить таящийся за ними подтекст.

— В начале своего режиссерского пути я тоже не мог предвидеть, что буду специалистом в комедийном жанре. Я работал с Эйзенштейном над сложными историческими постановками. Но когда стране понадобились веселые ленты, я взялся за это дело.

Эти рассказы Александрова-педагога можно дополнить его недавними воспоминаниями.

— В то время был выдвинут лозунг — давать комедии. Центральный Комитет партии созвал конференцию кинематографистов, на которой был провозглашен тезис: «Смех — родной брат силы». Веселые фильмы рекомендовалось ставить крупнейшим режиссерам. И многие было взялись за это. Эйзенштейн писал сценарий «МММ» (Максим Максимович Максимов), Довженко работал над комедией «Царь»...

По воспоминаниям Л. Утесова и Г. Александрова, инициатива создания «Веселых ребят» исходила от председателя Государственного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) Бориса Захаровича Шумяцкого, который предложил снять на пленку спектакль «Музыкальный магазин» с музыкой И. Дунаевского, поставленный Утесовым в Ленинградском мюзик-холле. Но как режиссер фильма, так и режиссер спектакля выступили за создание для кинокомедии оригинального сценария. Вместе с Александровым над ним работали авторы «Музыкального магазина» драматурги В. Масс и Н. Эрдман. Быстро написанный сценарий получил название «Джаз-комедия». Как и мюзик-холльное обозрение, он создавался в расчете на способности и возможности Леонида Утесова и его джаза главным образом в области музыкальной эксцентрики. Поэтому авторы выбрали для сценария условную манеру с ориентацией на лучшие западные образцы и очень мало соотносили его события с действительностью.

Однако такое решение сценарии вызвало активные возражения художественной общественности. На многодневном обсуждении «Джаз-комедии» в московском Доме ученых авторы услышали немало претензий:

— Подставьте английские имена, и получится настоящая американская комедия, — заявила Эсфирь Шуб. — Вещь целиком не наша. Это какая-то демонстрация умений. Сделано очень любопытно, занятно. Но это не наше. Это — от Америки, от ревю.

— Комедия построена по типу гарольд-ллойдовских. Типичная комедия положений, — вторил Юлий Райзман. — Разница лишь в том, что ллойдовская комедия неотрывна от своей бытовой и социальной почвы — Америки. А в «Джаз-комедии» положения есть, а почвы-то и нет.

Процитировав несколько подобных выступлений, газета «Кино» за 16 апреля 1933 года продолжала:

«Споривщие о социальной значимости ломились, в сущности, в открытые двери. Автор с самого начала откровенно заявил, что он именно и хотел создать сценарий с ослабленной идеологической нагрузкой. «Джаз-комедия» нимало не претендует на проблемность.

— Советскую комедию слишком запроблемили, — заявил Александров, — и она перестала быть смешной.

И если в первом варианте сценария были еще какие-то попытки создать «идеологически нагруженные моменты», то на следующий вечер т. Александров заявил, что сценарий перерабатывается именно по линии полного освобождения от них.

— Наша основная задача — разрешить проблему смеха. И только!

Итак, идеи в вещи нет. Это признано и противниками ее, и сторонниками, и даже самим автором».

Как понять заявление Александрова? Как стремление отвести критические замечания или это осознанное творческое кредо?

Позже С. Кирсанов, объясняя причины разрыва с режиссером «Веселых ребят» по поводу заказанных ему для фильма стихов, объявил в «Литературной газете» от 6 марта 1934 года, что «тов. Александров требовал полной аполитичности текста, что мне, честно скажу, не удалось».

Видимо, мы действительно имеем дело с идейной платформой художника, и платформой довольно-таки необычной. За русской литературой, начиная с творчества Радищева, Пушкина и Гоголя, утвердилась добрая слава носителя высокого идейного содержания, борца за социальные преобразования... После Октябрьской революции преобразующая роль литературы и искусства возросла во сто крат. Произведения становились рупорами революционных идей, пропагандистами новых норм человеческого общежития.

Не удивительно, что программные заявления Александрова воспринимались как отход от благородных традиций русского прогрессивного искусства и встречались в штыки.

Накануне запуска сценария в производство уже не отдельные лица, а партийная организация Художественно-постановочного

объединения московской кинофабрики «Союзфильм» (на Потылихе) вынесла следующее постановление:

«Испытанные положения мировой буржуазной комедийной и комической фильмы, опыт Чаплина, Бастора Китона нашли свое отражение без необходимого критического усвоения в сценарии «Джаз-комедии»1.

«Считать сценарий неприемлемым для пуска в производство». А его утверждение «должно рассматривать как политическую ошибку руководства ГУКФ, треста Союзфильм и фабрики «Союзфильм»2.

Так, с самого начала создания, можно сказать еще в зародыше, «Веселые ребята» вызвали жаркие споры, которые сопровождали весь процесс съемок фильма, а после его выпуска на экраны приняли, как увидим ниже, прямо-таки скандальный характер.

Александров яростно отбивался и уверенно шел к намеченной цели. За своей спиной он ощущал авторитетную поддержку. Председатель тогдашнего кинематографического главка Б. Щумяцкий, газеты «Кино» и «Комсомольская правда» пытались нейтрализовать силы, противодействующие «Джаз-комедии». В ответ на демарш работников кинофабрики газета «Кино» в редакционной статье поставила все точки над i:

«Любители «политпросветфильм» и принципиальные противники занимательности фильм до сих пор не усвоили указания директивных органов о том, что картина должна давать отдых и развлечение...

Постановление бюро цеховой ячейки о «Джаз-комедии» отражает в себе самые отсталые настроения тех ремесленников или эстетов-кинематографистов, которые не умеют или не желают делать картины, нужные миллионам рабочих и колхозных зрителей»3.

В газете «Кино» от 22 июня 1933 года Л. Маевич пытался подвести под новый курс теоретическую базу:

«Любой жанр хорош, если он служит социалистическому строительству. Для этого необходимо, чтобы этот жанр по духу своему, по существу был советским... Все рассуждения об «идеологическом» и «утробном» смехе дальше старушечьих вздохов не идут».

А вскоре, 17 августа 1933 года, «Комсомольская правда», напечатала беседу корреспондента газеты с постановщиком «Веселых ребят», который заявил:

«Наша комедия является попыткой создания первого веселого советского фильма, вызывающего положительный смех. Строится он в органическом сочетании с простой и понятной музыкой. В

нашем фильме мы стремимся показать, что в условиях, в которых ведется социалистическое строительство, живется весело и бодро. И бодрость и веселость — основное настроение, которое должно сопровождать наш фильм».

Итак, не важно, что событийный и прочий материал произведения не соответствует действительности, важен его эмоциональный заряд, то есть жизнерадостность, излучаемая комедией на строителей социализма. При тогдашних смутных представлениях об особенностях нового жанра это выступление режиссера уже кое-что проясняет.

Однажды на занятии разговор шел о наших курсовых режиссерских работах. Отрывки из литературных и драматургических произведений, которые мы ставили на площадке, Григорий Васильевич предложил объединить в единую тематическую программу. То есть выстроить их в такой последовательности, чтобы они составили нечто связное и раскрывали процесс исторического развития России.

Живописно манипулируя густыми бровями, Александров обосновывал свое предложение тем, что режиссер, как и всякий художник, творит не изолированно от общества, от товарищей, от государства... И наша композиция направлена на то, чтобы мы со студенческих лет чувствовали себя не свободными деятелями анархического толка, а художниками, живущими общественными интересами, умеющими подчинять творческие замыслы государственным нуждам.

— Перефразируя строки Некрасова, — обращался к нам Григорий Васильевич, — мы скажем: режиссером можешь ты не быть, но гражданином быть обязан. Быть гражданином — это значит жить интересами своей страны, своего народа. Большая программа научит вас глубже и непосредственнее ощущать потребности общества в конкретной теме, в проблеме, в жанре... Научит понимать то, что Маяковский называл «социальным заказом».

— Если получится удачно, с такой программой мы сможем выступить перед большой аудиторией, — пообещал учитель. — Свяжемся, например, с ГИТИСом или с театральными училищами. И в порядке обмена опытом покажем друг другу лучшие режиссерские и актерские работы.

Нас захватила широта замысла Григория Васильевича.

— Так не занимались ни на одном курсе, — с гордостью говорили мы, — наш мастер мыслит непредвзято, масштабными категориями.

И кроме всего, подогревала перспектива выйти с ученической работой за стены института.

Правда, находились скептики и маловеры, но в массе своей мы с огоньком взялись за дело.

Открывалась наша «Большая программа» драматическим этюдом о Степане Разине в постановке Бориса Степанова. За ним в соответствии с исторической хронологией следовали другие работы. Забитая дореволюционная Русь: сцены из романа Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» поставил Миклош Маркош, из повести А. Чехова «Мужики» — А. Маркелов. Дальше шли отрывки, последовательно отражающие эпоху революции и гражданской войны, из которых вспоминается фрагмент из пьесы Б. Лавренева «Разгром» в постановке Владимира Скуйбина. Потом жизнь молодой Советской страны в годы нэпа и первых пятилеток. И наконец, Великая Отечественная война, резкое вторжение которой в жизнь советских людей показывалось с помощью отрывка из пьесы Л. Малюгина «Старые друзья» (постановка моя). Переход страны на мирные рельсы иллюстрировался монтажным куском из романа Э. Казакевича «Весна на Одере» (постановка Конрада Вольфа). Темы послевоенного восстановления хозяйства и борьбы за мир нашли отражение в работах на площадке В. Янчева, Н. Коробова, Н. Неновой, П. Васильева...

В киноведении редко обращают внимание на производственную сторону деятельности режиссеров. Между тем иной раз она таит в себе немало интересного. Для примера проследим, как снимались «Веселые ребята».

В начале 30-х годов в стране распространялись и набирали силу ударнические методы работы, которые начали проникать и на кинофабрики.

«Комсомольская правда» от 26 марта 1933 года писала:

«Первой ласточкой, делающей комедийную «киновесну», является сценарий, написанный в исключительно ударные для нашей кинематографии темпы — в 2,5 месяца — драматургами В. Массом и Н. Эрдманом в тесном содружестве с режиссером Г. Александровым».

Однако съемки «Джаз-комедии» начались неудачно.

8 августа 1933 года в газете «Кино» появилась редакционная статья «Возмутительно, но факт». В ней говорилось:

«Казалось бы, руководители технической базы фабрики и ее ОРС должны были переключить свое главное внимание на обслуживание этой постановки («Джаз-комедии». — *И.Ф.*). На фабрике же все обстоит как раз наоборот».

Критиковались безответственность и небрежность подготовительной работы цехов, формально-бюрократическое отношение к «главной картине» со стороны руководителей

технической базы. Перечислив нетерпимые факты, газета заключает:

«Люди забыли, что работают в Советском государстве, что у нас нужны ударные темпы».

Через неделю, 17 августа 1933 года, в «Комсомольской правде» было опубликовано интервью с Александровым.

«Так как наша фабрика не привыкла к тем темпам работы, которые мы ей предложили, — говорил постановщик, — наша группа частично запаздывает с планом своих работ из-за непредставления нам в сроки необходимых простейших декораций, небрежности в техническом оборудовании и т. д.

В декабре мы закончим нашу работу и, таким образом, сдадим ее в рекордный для нашей кинематографии срок».

Это уже продуманное обязательство с учетом задержек. Статья «Новые люди, новая техника» снабжена была редакцией «Комсомольской правды» многообещающим подзаголовком: «В декабре советский экран получит комедийный фильм».

На ударные методы производства картин стали переходить и другие режиссеры. 16 октября 1933 года в газете «Кино» был напечатан рапорт съемочной группы Л. Кулешова «Великий утешитель»: «Мы поднимаем борьбу за высокое идейно-художественное качество, короткие сроки и дешевую себестоимость советского фильма».

После «проработки» в прессе студия старалась предоставлять Александрову все необходимое, иногда в ущерб другим съемочным группам.

М. Ромм в газете «Кино» от 4 января 1934 года писал:

«Тем временем приехал «Джаз». Собралась дирекция. Совещались, кого приостановить. Решили «Пышку». И далее:

«Только одна картина «Джаз» более или менее обеспечена площадью».

И все-таки зрители не увидели фильм в декабре. 10 января 1934 года «Комсомольская правда» напечатала корреспонденцию Мих. Долгополова «Веселые приключения пастуха Кости». Как косвенное оправдание невыполнения группой обязательств в статье перечислялись трудности работы с коровами, баранами и другими действующими лицами картины. Рассказывалось, к каким ухищрениям приходилось прибегать, чтобы «вызвать улыбку» у мрачного быка. Ему давали выпить 10 литров водки зараз, закладывали в ноздри нюхательный табак, приглашали специального гипнотизера... Чтобы козы с аппетитом поедали соломенные стулья, некоторые сиденья делали из макарон и т. п.

В заключение читатели извещались, что «заснято 80 процентов фильма. До окончания осталось 23 съемочных дня».

И опять не обошлось без торжественных заверений:

«Группа объявила январь штурмовым месяцем и решила закончить все съемки к 1 февраля... В марте все работы над фильмом будут закончены и он выйдет на экран».

Через неделю, 16 января, газета «Кино» помещает статью «Штурмовая группа»:

«Группа режиссера Александрова, снимающая «Джаз-комедию», — лучшая группа фабрики. Это общее мнение и фабричного комитета и руководства. На слете ударников работники, объявив свою группу штурмовой, обязались закончить все съемки к 10 февраля».

Прошел март. 28 апреля «Комсомольская правда» выдала еще одну заметку о передовой по принятым обязательствам группе. Теперь газета уже не назначала конкретного срока выпуска фильма, а ограничилась скромной информацией: «Группа заканчивает работу по озвучанию картины».

Время неумолимо отсчитывало дни и месяцы: июль, август... В газетах появилось еще несколько публикаций, сроки выхода картины в которых постепенно отодвигались.

29 сентября в органе ЦК комсомола было помещено короткое сообщение: «Веселые ребята» в 12 кинотеатрах Москвы и Ленинграда», где говорилось, что работа над комедией окончена и 11 ноября она будет демонстрироваться в шести лучших московских кинотеатрах, а 13 ноября — в шести кинотеатрах Ленинграда. Сообщалось также о выпуске нот и пластинок с десятью мелодиями из картины.

Наступил последний месяц 1934 года, а фильма, который обещали показать зрителям ровно год назад, на экранах все еще не было.

24 декабря «Комсомольская правда» оповестила: «Завтра премьера». Эти сжатые сроки были наконец выдержаны.

Как видим, стремительный бег жизни, увлечение масштабами и рекордами нашли свой отзвук, хотя несколько комический, даже в процессе съемок «Веселых ребят». Ну а насколько верно и глубоко отразилась эпоха в характерах и событиях фильма Александрова, в его художественной стилистике и интонациях? Этот вопрос явился темой страстной и продолжительной дискуссии, разгоревшейся сразу же после того, как «Веселые ребята» стали достоянием экрана. Теперь против комедии выступили уже не кинематографисты, которые к этому времени в основном приняли ее, а писатели.

Комедия не раз всуе упоминалась на Первом учредительном съезде советских писателей. (Особым неприятием ее отличалось выступление Алексея Суркова:

— У нас за последние годы и среди людей, делающих художественную политику, и среди осуществляющих эту политику развелось довольно многочисленное племя адептов культивирования смехотворства и развлекательства во что бы то ни стало. Прискорбным продуктом этой «лимонадной» идеологии я считаю, например, недавно виденную нами картину «Веселые ребята», картину, дающую апофеоз пошлости, где во вневременной и внепространственный дворец, как в ноев ковчег, загоняется всякой твари по паре, где для увеселения «почтеннейшей публики» издевательски пародируется настоящая музыка, где для той же «благородной» цели утесовские оркестранты, «догоняя и перегоняя» героев американских «боевиков», утомительно долго тузят друг друга, раздирая на себе ни в чем не повинные москвошвеевские пиджаки и штаны...

Создав дикую помесь пастушечьей пасторали с американским боевиком, авторы наверное думали, что честно выполнили социальный заказ на смех. А ведь это, товарищи, издевательство над зрителем...

Да, советская молодежь бодра и жизнерадостна. Да, она хочет весело жить и весело проводить свой досуг, но зачем давать ей пошлость антрактовой клоунады, выдавая ее за юмор? Зачем оглуплять нашего хорошего и умного читателя? Зачем развращать его молодой художественный вкус?»4

Нужно сказать, что призыв к кинематографистам ставить веселые комедии был сформулирован в самых общих чертах и потому оставлял простор для субъективных толкований и творческих поисков.

Все поняли его по-разному и убежденно отстаивали свои точки зрения.

После выхода на экран «Чапаева» «Литературная газета», отдавая должное фильму Г. и С. Васильевых, походя задела комедию Александрова, охарактеризовав ее как «картонные баррикады любителей безыдейного искусства».

Произведения эти кажутся абсолютно несопоставимыми: воплощение исторического и философского смысла, с одной стороны, и эксцентрика — с другой; трагедия, как писал Б. Бабочкин, исследующая категорию красных командиров, стихийно поднявшихся из горнила революции, — и комические трюки, песни и пляски, призванные развлекать и веселить... Ничего общего. И тем не менее противопоставление революционного пафоса оперетке и мюзик-холлу было сделано не случайно.

«Хорошо, когда звучит веселая песня, — писала «Литературная газета» от 24 ноября 1934 года, — но очень плохо,

если за всем этим не видно советского человека, который не только поет, но и творит, борется, побеждает».

«Нам очень жаль, что, успешно овладев чрезвычайно нужным жанром комедии, Александров не создал, однако, комедии советской».

— Против «Веселых ребят» тогда выступал Бубнов — министр просвещения, — рассказывает Григорий Васильевич. — Он говорил, что это издевательство над музыкой Листа. И запретил выпуск комедии на экраны. Тогда Шумяцкий сделал хитрый ход. Он договорился с Горьким, чтобы показать ему «Веселых ребят». Мы приехали в Горки. Алексей Максимович пригласил нескольких писателей-рапповцев, которые выступали против комедии, а также жителей деревни, ребятишек, которые во время демонстрации дружно смеялись. После просмотра Горький говорит: «Разве в Америке так смеются?.. Там в моде бокс, а здесь дерутся по-русски: дают по уху. А кто, кроме русских, осмелится так обыграть похоронный катафалк?»

Потом через Горького Шумяцкий показал комедию Сталину, с предварительной подготовкой почвы. В то время в здании ЦК просмотровых залов не было. Политбюро приехало смотреть фильм к Шумяцкому на Гнездниковский. Там же находились и монтажные комнаты. Перед просмотром Борис Захарович говорит мне: «Я возьму и покажу только две части. А ты с остальными коробками сиди здесь. Если позову, скажи им, что дорабатываешь и не хотел бы показывать в таком виде, отнекивайся. Понял?» Так и сделали. Членам Политбюро показали две части. Сталин захотел посмотреть все. Шумяцкий сказал, что остальные режиссер перемонтирует. Члены Политбюро настаивают. Шумяцкому делать нечего. «Сейчас, — говорит, — распоряжусь». И вышел ко мне. Через некоторое время вошел я с коробками. Оправдываюсь, что недоделанную работу показывать не хочется. Но и договорить не дали. Начали смотреть. После просмотра Сталин сказал:

«Очень веселая картина. Я как будто месяц в отпуске побыл. Ее будет полезно показать всем рабочим и колхозникам. И отнимите, — говорит, — картину у режиссера. А то он ее испортит».

Когда в январе 1935 года были опубликованы списки награжденных киноработников (в связи с 15-летием советской кинематографии), в них можно было найти и создателей «Веселых ребят».

Орденом Красной Звезды награждались: Кавалеридзе, Бек-Назаров, Блиох, Г. Александров...

Звание заслуженного деятеля искусств получили:

Эйзенштейн, Кулешов, Протазанов, Юткевич, Л. Орлова...

Активная поддержка официальными органами и Шумяцким прибавила Александрову уверенности в отстаивании «Веселых ребят», но не избавила картину от дальнейших критических наскоков.

28 февраля 1935 года в «Литературной газете» был напечатан фельетон А. Безыменского «Караул! Грабят!». Дело в том, что 21 февраля 1935 года открылся Первый Московский международный кинофестиваль, где вне конкурса демонстрировался фильм США «Вива, Вилья!». И вот во время просмотра одного из патетических моментов американской картины зрители вдруг стали смеяться. Оказывается, как писал Безыменский, «мексиканские крестьяне пели марш из «Веселых ребят». Тов. Дунаевский! Тов. Александров! — продолжал автор, — почему же вы спите? Единственное, что есть хорошего в вашем фильме, — это музыка. А ее похитили... Протестуйте! Единственную ценность стянули. Боритесь!

Некоторые шутники утверждают, что это вы сперли музыку из «Вива, Вилья!». Говорят даже, будто т. Александров, побывав за границей, и в частности в Мексике (имея к тому же недурной музыкальный слух), напел кое-что Дунаевскому, в результате чего появилась музыка марша.

Я против «Веселых ребят». Но что касается музыки в этом фильме — я заинтересован не менее, чем вы. Я волнуюсь. Я нервничаю. А что, если шутники правы?»

С ответом Безыменскому в разных газетах выступили начальник ГУКФ, режиссер и композитор. Задетый критикой, Александров писал в газете «Кино» за 5 марта 1935 года:

«Считаю необходимым добавить, что впервые пришлось мне встретить в советской печати такой развязно-пошлый тон, такой низкопробный пасквильный стиль, в каких написана заметка т. Безыменского. Это свидетельствует только о том, что т. Безыменский и «Литературная газета» в своей борьбе против картины и жанра «Веселых ребят» перестали стесняться в средствах. Может быть, следовало бы «наплевать и забыть», как говорил Чапаев. Но я не желаю превращать этот случай в глупую шутку. Как творческий работник, я требую прямого ответа от «Литературной газеты»: считает ли она простым совпадением то, что заметка в «Литературной газете» появилась в тот день, когда Советское правительство вручило мне за мою работу в советской кинематографии орден Красной Звезды?

Не считает ли «Литературная газета», что вся ее кампания против «Веселых ребят» расходится с оценкой, данной моей работе Советским правительством? Очевидно, газета совершает

политическую ошибку тем, что беззастенчиво клеветническими методами ведет травлю картины и моей работы».

Но такие аргументы лишь подлили масла в огонь. На следующий день, 6 марта, орган писателей посвятил «Веселым ребятам» целую полосу, опубликовав о комедии ряд уничижительных и скандальных материалов. С. Кирсанов обвинил В. Лебедева-Кумача в заимствовании у него стихотворных строк. Большую критическую статью написал Бруно Ясенский.

Если даже доброжелательные рецензенты признавали, что в «Веселых ребятах» «выхолощен национальный колорит»5, картина лишена социальных примет и деталей быта, то Ясенский для каждого трюка и комедийного номера находил первоисточники в западных фильмах. «Конечно, и тов. Шумяцкий и критики, восхваляющие «Веселых ребят», — писал он, — не обязаны знать большинства заграничных фильмов, из которых тов. Александров черпал материал для своей картины. Знай они об этом, они вряд ли бы так рьяно защищали этот фильм, выдавая его за образец некоего нового жанра в кинематографии».

Далее приводилась выдержка из рецензии, напечатанной французским журналом «Марианна»:

«Веселые ребята» производят такое впечатление, как будто на фабрику ГУКФ ночью пробрались буржуазные кинорежиссеры и тайком в советских декорациях сняли эту картину».

В этом же номере «Литературной газеты» еще раз с уточнением своих позиций выступил Безыменский. Его статья «Легче на поворотах» заканчивалась следующим признанием: «Вам не раз придется убедиться в том, что борьба против этой фильмы глубоко принципиальна, что борюсь не я один».

Такого противодействия не встречала ни одна кинокартина. Б. Шумяцкий писал позднее, что «Веселых ребят» и их авторов обливали помоями, а один из горе-критиков предлагал «вылить на фильм содержание всех ассенизационных обозов», и даже сколачивали на столь «принципиальной» базе блок «друзей ассенизации»6.

Для проверки заявления Безыменского была создана авторитетная комиссия из композиторов, писателей и кинематографистов. Комиссия отмела обвинения в плагиате и установила, что как автор «Марша веселых ребят», так и композитор американского фильма в основу своей музыки взяли один и тот же двухтактный оборот из аккомпанемента народной мексиканской песни «Аделита». А творческое использование народного мелоса не только допустимо, но и благотворно.

В спор вмешалась даже «Правда», поместившая 12 марта

редакционную статью «Об итогах фестиваля и беспринципной полемике». В ней содержался упрек в адрес главного редактора органа литераторов за «склонность к вульгарной полемике» и забвение «элементарных правил приличия, обязательных для советских газет».

Эта публикация охладила пыл противников «Веселых ребят». 15 марта «Литературная газета» заговорила другим тоном. Статья «Правды» признана правильной, Александрову и Дунаевскому принесены извинения.

Но волнение улеглось не сразу. В редакции газет и в киноорганизации еще долго поступали письма зрителей, наполненные обвинениями в пропаганде буржуазной морали и требованиями «запретить», «не допустить».

Чтобы понять истоки острых баталий, разгоревшихся вокруг «Веселых ребят», необходимо хотя бы в самых общих чертах припомнить своеобразие того удивительного времени и как-то соотнести творческие искания режиссера с конкретными общественными тенденциями.

В.И. Ленин указывал, что политический переворот — лишь начало архитяжелого и продолжительного процесса переделки многообразного жизненного уклада страны. И преобразование это — продолжение революции другими средствами. В стремительном, бурном водовороте 20-х годов рушились остатки старого общества и закладывался фундамент нового. Нэп, индустриализация, коллективизация, раскулачивание, партийные чистки... Формы и методы перестройки были соответственно революционными и бескомпромиссными по отношению к чужеродным, непролетарским элементам, демократическими при решении всевозможных вопросов.

Поскольку все приходилось решать впервые, то ежечасно; возникающие проблемы вызывали неизбежные разногласия, столкновения мнений.

Революция разбудила политическую активность деятелей литературы и искусства и способствовала выявлению их творческих индивидуальностей. Однако в 20-е годы художники были разобщены на многочисленные группы и ассоциации. В кинематографе «киноки» Дзиги Вертова, ФЭКСы (Фабрика эксцентрического актера) Григория Козинцева и Леонида Трауберга, КЭМ (киноэкспериментальная мастерская) Фридриха Эрмлера, ЭККЮ (экспериментальный киноколлектив) Сергея Юткевича, в стенах ГИКа (Государственного института кинематографии) Лев Кулешов организовал школу «натурщиков», которая противопоставляла себя психологическому театру.

Еще больше группировок было в литературе, начиная от

самого мощного объединения РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей) и кончая постоянно возникающими периферийными альянсами, вроде новосибирских «Настоященцев».

Группы имели свои печатные органы, свои программы и манифесты, яростно полемизировали между собой и при случае доказывали, что функционируют и развиваются по законам диалектики и в революционных традициях.

Самой распространенной формой установления истины являлись жаркие словесные стычки и сражения. Революция разбудила хозяйское отношение и невиданную активность народа в решении всех общественных проблем. Любые, даже второстепенные вопросы вызывали всеобщую заинтересованность и продолжительные дебаты, не последнюю роль в которых играли хлесткие выражения, задиристый тон.

Партийные и государственные организации сохраняли определенный нейтралитет, не отдавая предпочтения ни одной из групп и предоставив им условия свободного соревнования7.

Однако не все художники выдержали неожиданное испытание. Творческие споры нередко перерастали в дрязги и грызню, что неоднократно порицал в печати А.М. Горький, критиковал В.В. Маяковский. Высказывались пожелания как-то изменить положение.

И вот с ликвидацией остатков «непролетарских элементов» — нэпманов и кулаков — партией был взят курс на стабилизацию общественной, политической и культурной жизни. Начался новый этап общественного развития — развернутое наступление социализма по всему фронту.

Многочисленные художественные группы и ассоциации ликвидировались. Деятели литературы и искусства объединились в творческие союзы — организации с единой программой и уставом, единым художественным методом. Были централизованы средства массовой информации. Все это позволяло перейти к более эффективным организационным формам руководства художественной жизнью. Литература становилась неразрывной частью общепролетарского дела.

В «Комсомольской правде» (1934, 18 августа) В. Кетлинская писала:

«Когда-то Маяковский мечтал о том времени, когда вопросами литературы будет заниматься Политбюро. Это время настало».

Одновременно перед литературой и искусством были поставлены новые задачи... В 20-е годы художники в основном разрабатывали темы гражданской войны, борьбы с послевоенной

разрухой, беспризорностью и голодом, кулаками и нэпманами. Причем проблемы хозяйственного строительства излагались в том же ключе, что и революционные свершения. Славились ратные и трудовые подвиги, самоотверженность, отрешенность от личного.

Наряду с талантливыми произведениями, такими, как «Железный поток», «Любовь Яровая», «Разгром», выпускалось множество упрощенных агиток. В общем потоке произведений жизнь в Советской стране, несмотря на героическое начало, выглядела напряженной, жертвенной. Потребность в ином, более жизнерадостном звучании искусства ощущалась все острее. И постепенно содержание и дух произведений начали меняться. В противоположность суровости, аскетизму — чувствам, порожденным революционными ломками, — искусство все чаще несло радость, улыбку. Это способствовало подъему жизненного тонуса внутри страны и росту ее международного престижа.

Еще до выхода на экраны нашей страны, в августе 1934 года, «Веселые ребята» демонстрировались на Втором Международном кинофестивале в Венеции. Советские фильмы получили кубок за лучшую программу: «Веселые ребята», «Гроза», «Иван», «Окраина», «Петербургская ночь», «Пышка», «Три песни о Ленине»... За границей «Веселые ребята» пользовались большим успехом. По сведению прессы, фильм был известен на Западе под названием «Москва смеется». Газета «Нью-Йорк уорлд телеграф» писала:

«Вы думаете, что Москва только борется, учится, строит? Ошибаетесь. Москва смеется! И так заразительно, бодро и весело, что вы будете смеяться вместе с ней».

Жизнерадостность ленты сыграла политическую роль, воочию показывая зарубежной публике, что русские — веселые ребята. У них твердая поступь, уверенный взгляд в будущее, а отсюда в огромных дозах веселье и заразительный смех.

В этой связи характерно высказывание Ч. Чаплина:

«До «Веселых ребят» американцы знали Россию Достоевского. Теперь они увидели большие перемены в психологии людей. Люди весело и бодро смеются. Это — большая победа. Это агитирует больше, чем доказательство стрельбой и речами»8.

А во время Венецианского фестиваля итальянская пресса доказывала, что «большевики не имеют права уверять мир, будто они живут веселее всех»9. И требовала запретить демонстрацию картины в стране.

Из этого можно было сделать вывод, что ориентация на задорное веселье и добрую улыбку была правильной и что режиссер с честью выполнил социальный заказ.

— На этот раз хочется поговорить о монтаже, значение

которого многие недооценивают. В историческом аспекте именно монтаж сделал аттракцион с движущимися картинками искусством. И неверно думать, будто на современном этапе развития кинематографа монтаж является пройденным этапом, будто обогащение выразительных возможностей кино звуком, цветом и прочими техническими новациями оттеснило монтаж на задний план, превратило его в технологическую операцию по склейке планов. Наоборот, усложнение изобразительных и выразительных кинематографических средств, превращение кинематографа в полифоническую структуру усложняет также задачи и значение монтажа. Именно в монтаже, то есть в композиции изображения, звука, цвета, в синтезе и гармонии всех элементов видимого и слышимого, раскрывается душа киноискусства...

Само слово «эксцентрика» раскрывает характер комедийных трюков. В технике эксцентрик — это диск, центр которого не совпадает с осью вращения. Эксцентрика — смещение центра, акцента в сторону от привычного. Эксцентричный — значит необычный, странный, причудливый. Смешные номера обычно строются на резком контрасте. (Из конспекта лекций по кинорежиссуре.)

Какие же художественные средства избрал Александров для достижения своей цели — пропаганды бодрости и развлечения?

Начинаются «Веселые ребята» с мультипликационного изображения известных западных мастеров кинокомедии: Чарли Чаплина, Гарольда Ллойда, Бастера Китона. Затем надпись на экране сообщает, что они «в картине не участвуют». Так ответил режиссер критикам, упрекавшим сценарий в следовании прославленным американским комикам. Следом за титром: «В картине участвуют» — называются имена Утесова, Орловой, некой «Марьи Ивановны». Буквы последнего имени складываются в вопросительный знак, который превращается в корову.

Поразить и ошеломить зрителя буйством фантазии! Это намерение режиссера прослеживается с первых секунд демонстрации фильма. Причем комедийное дарование Григория Васильевича проявилось не только в умелом обыгрывании необычных ситуаций и поведения персонажей, но и в музыкальном решении картины.

В начальных кадрах из ворот с вывеской «Колхоз «Прозрачные ключи» выходит пастух Костя Потехин (Л. Утесов) и начинает наигрывать на свирели мелодию марша «Веселых ребят». Мелодию подхватывают флейты, ксилофоны и другие инструменты. Это помогают «главному пастуху» его юные помощники — подпаски. Тема разрастается. В нее вливается

голос Кости:

«Легко на сердце от песни веселой,

Она скучать не дает никогда...»

Начинается продолжительный (130 метров) проход пастуха со стадом, искусно снятый и смонтированный как один кадр. Искрящаяся темпераментная песня, уверенный, подстегивающий ритм созвучны радостным лучам восходящего солнца, и кажется, что вместе с пастухом поет весь мир. Костя отплясывает чечетку, и бревна деревянного мостика под его ногами звучат, как бруски ксилофона. Железные прутья садовой ограды подхватывают напев, когда пастух проводит по ним кнутовищем. От ударов того же кнутовища мелодию продолжают развешанные на кольях плетня глиняные горшки. Аккомпанементом к песне служат ритмичные удары кузнечных молотов по наковальне. И как апофеоз вступает хор чистых, прозрачных женских голосов:

«Мы можем петь и смеяться, как дето,

Среди упорной борьбы и труда...»

Проход Кости сделан с удивительным чувством гармонии и ритма. Одной этой сценой Александров заявил о себе как о режиссере, тонко чувствующем движение мелодии и пластику зрительного ряда. Больше того, сцена выявила в Александрове редкую среди кинематографистов склонность к музыкальной эксцентриаде. Фильм начат с распространённой в то время разновидности музыкальной эксцентрики — применение в качестве музыкальных инструментов вещей и предметов, окружающих героев. Интересен также прием использования вместо нот усевшихся на проводах ласточек.

В последующих эпизодах музыкальная эксцентрика уступает место трюкам из арсенала комедий положения, причем из каждой обыгрываемой ситуации Александров выжимает максимальный комический эффект.

Так, с выдумкой и юмором снят пляж, на котором скучающая девица из нэпманской семьи Елена, приняв Костю за знаменитого итальянского дирижера, знакомится с ним и приглашает в гости.

Затем следует ставший хрестоматийным эпизод, в котором в «пансионат неорганизованных курортников» нагрянуло все стадо Кости Потехина. Привлеченные пастушеским рожком, животные заполонили праздничные комнаты, навалились на обильно сервированные столы и произвели страшное опустошение. С необычной щедростью и азартом режиссер наполнил эпизод «нашествия» каскадом головокружительных выдумок, сногсшибательных трюков и веселых недоразумений. И снова не

забыта музыка. Вся эта веселая кутерьма идет под приятную пасторальную мелодию. «Перебравший» поросенок еле бредет по столу, пьяно покачиваясь под легкие звуки рожка, и затем сваливается на блюде. Домработница нэпманов Анюта (артистка Л. Орлова) под торжественные аккорды оседлала быка, усевшись на него лицом к хвосту. И тем не менее музыка в эпизоде почти незаметна, поскольку изобразительный ряд острее, эксцентричнее ее. Герои проделывают такие невероятные фортели, что только диву даешься. Особенно легко, артистично выполняла самые замысловатые и сложные эксцентрические номера Любовь Орлова.

При создании своего первого фильма Александров явно находился под влиянием эйзенштейновской теории «монтажа аттракционов» и во многом следовал «Мудрецу» — первой самостоятельной постановке учителя в театре. Причем теорию «монтажа аттракционов» ученик применил к новому для советского кино жанру — эксцентрическому фильму-ревю. Поэтому аттракцион обрел здесь свои первородные — цирковые, буффонные формы, а картина в целом стала произведением, не похожим на все созданное ранее. Логические связи между эпизодами поверхностны для сюжетной комедии, но слишком серьезны для фильма-концерта. Скорее, вся постановка — это вдохновенная импровизация на тему комического, которое господствует здесь в самых разнообразных своих проявлениях.

Однако рецензенты подходили к этому своеобычному произведению с позиций нормативной критики, без учета его специфики, примеряли к существующим образцам бытовой комедии, комедии характеров. В результате особенности и отличительные признаки «Веселых ребят» превращались в недостатки.

Наиболее полно и последовательно фильм проанализирован доктором искусствоведения Р. Юреневым. Отмечая такие его достоинства, как талантливая музыка И. Дунаевского, обаятельная и органичная игра Л. Орловой, обилие веселого смеха и другие, Юренев подробно останавливается на драматургии комедии.

После попойки животных, пишет Р. Юренев, «сюжет теряет мотивировки и начинает двигаться скачками от трюка к трюку»10.

Во второй половине «фильм совершенно теряет логичность. Все происшествия его финала ничем не мотивированы, все поступки персонажей лишены смысла»11.

Действительно, сюжетные перипетии в «Веселых ребятах» постепенно оттесняются на второй план и в фильме начинает

господствовать безудержная эксцентрика. Но следует ли рассматривать это как авторский просчет, а не как последовательное осуществление постановщиком своего замысла? А кроме того, нельзя утверждать, будто действие теряет логичность и мотивированность. Мотивировки ослабляются, но в элементарном виде остаются. И если к «Веселым ребятам» подойти без предубеждений, а наоборот, принять предложенную авторами степень условности происходящего на экране, то при желании всегда можно понять, чем вызваны экстравагантные поступки персонажей, новые эксцентрические эпизоды или неожиданные повороты действия. А в целом прослеживается нехитрый логический ход развивающихся в комедии приключений пастуха Кости и домработницы Анюты.

Узнав, что Елена уехала в город, туда же устремляется Костя. Волей случая он проникает за кулисы мюзик-холла, где ожидается выступление знаменитого зарубежного дирижера. И вот пастух, после погони за ним пожарных и переодевания, очутился на дирижерском возвышении и увидел в ложе свою любовь — Елену. Надеясь привлечь ее внимание, он начал взывать к ней жестами. Эти жесты оркестранты приняли за указания дирижера и стали играть Вторую рапсодию Листа.

«Костя ломается на сцене, — пишет Р.Н. Юренев, — затем вновь начинает бегать от пожарных. Следуя его движениям, ухает, гремит, несется вскачь несчастная рапсодия... Смысла, как видите, в этом эпизоде нет. Александров искал способ сюжетно оправдать трюк с оркестром, который играет, следуя жестам ничего не подозревающего человека»12.

Прежде всего можно ли назвать несчастной мастерски оркестрованную Дунаевским и хорошо исполненную Венгерскую рапсодию? Попробуем прослушать музыкальную фонограмму без зрительного ряда, и у нас не будет повода утверждать, будто произведение «ухает, гремит и несется вскачь».

«Предосудительное» поведение Кости Потехина тоже вполне согласуется с нормами эксцентрического номера, построенного на том, что содержание и характер музыки не соответствуют поведению героя. Типичный пример музыкальной эксцентриады!

Сюжетная коллизия этого эпизода достаточно логична. Смысл ее сводится примерно к следующему: посетители концертного зала думают, что звучащее произведение — результат усилий гения, в поте лица выискивающего «оригинальную трактовку», а на пьедестале оказывается случайный человек. Причем, в то время когда Костя сбегает вниз по ступеням лестницы, оркестр исполняет восходящие пассажи, а когда он бежит вверх, звучат нисходящие пассажи.

Снова на первый план выходит музыкальная эксцентрика, в изобретательности и оригинальности постановки которой вряд ли могут быть сомнения. Зрителю ясно, что оркестранты подчиняются не «руководящим указаниям», а партитуре. Действия их могут совпадать с жестами дирижера или расходиться, это не так важно. В конце концов дирижера могло и не быть! Сцена приводит именно к такому выводу.

Если к фильму подходить не только с эстетической точки зрения, но соотносить его со вкусами, симпатиями и антипатиями самого Александрова, который как настоящий художник не мог не реагировать на те или иные явления современной ему действительности, то, думается, не будет большим произволом предположение, что данный эпизод в какой-то мере явился откликом на разгоревшиеся в то время споры вокруг Персимфанса.

Персимфанс — первый симфонический ансамбль Моссовета — был создан в Москве в 1922 году по инициативе профессора Московской консерватории Л.М. Цейтлина. Цель ансамбля — исполнение симфонических произведений без дирижера. В свое время Персимфанс пользовался широкой известностью и перестал существовать в 1932 году. Вполне

возможно, что, трактуя фигуру дирижера как случайную и необязательную, авторы комедии как бы солидаризировались с Л. Цейтлиным.

В следующем эпизоде мы видим Костю в музыкальном коллективе. Возможно, ревнителю добротных реалистических мотивировок этот сюжетный зигзаг тоже покажется своевольным. Но чего не бывает в комедии, тем более эксцентрической! Когда нищего бродягу принимают за диктатора, критики подводят под это недоразумение идейную базу. А вот превращение в дирижера колхозного пастуха, успешно занимающегося музыкой, объявляют немотивированным, хотя мотивировки здесь самые элементарные: музыканты, покоренные «новаторской» дирижерской манерой Потехина во время исполнения Листа, решили заполучить его в свой ансамбль. Ради этого они спасают его от преследования пожарных. Так наш герой очутился на репетиции, которая выливается в знаменитую музыкальную драку.

Вот как оценивает этот эпизод Р. Юренев:

«Ни смысла, ни логики нет в сцене драки. Там есть ритмический монтаж. Это формализм? Да, это формализм!»13

Это определение хочется опровергнуть, так как логика эпизода проста и ясна.

Костя, репетировавший с ансамблем, вышел узнать, откуда

доносится странный отвлекающий звук. В это время музыканты заспорили о том, как надо играть, и в качестве аргументов пустили в ход свои инструменты. Ударные — барабан и тарелки — для удара по голове противника. Струны заменили тетивы боевого лука. Деревянные духовые служили стрелами. Медные духовые превратились в оружие для стрельбы с помощью воздуха. Враждующие между собой скрипка и смычок стали рапирами, а виртуозы-скрипачи — ловкими фехтовальщиками.

Но и при таком использовании инструменты не перестали быть музыкальными и издавали звуки, которые складывались в некое музыкальное произведение, а все вместе — в своеобразную музыкально-пластическую картину, в которой все манипуляции сражающихся подчинены определенному ритму и интонации.

По насыщенности трюками, по виртуозности выполнения сцена драки уникальна в мировом кинематографе. Нет сомнения, составление режиссерской партитуры и ее экранное воплощение потребовали огромного труда и ювелирной техники. 120-метровый кусок (4 минуты демонстрации) состоит более чем из 250 монтажных планов. Нельзя не восхищаться мастерством и не удивляться тому, что сцена создана режиссером, ставящим первую самостоятельную картину.

Критики писали, что в режиссерской разработке сцены Александрову помогал его учитель. Когда я спросил об этом Григория Васильевича, он ответил:

— Ничего подобного. После прочтения сценария «Джаз-комедии» Эйзенштейн резко раскритиковал его. Он был непримирим. Потом, когда услышал написанную Дунаевским музыку и увидел пробы актеров, немного отошел. И даже сделал несколько эскизов костюмов. Но это — все, чем Сергей Михайлович помог мне в работе над фильмом. Драку мы разрабатывали вдвоем с Дунаевским.

При некоторой, так сказать, комедийной вольности в эпизоде драки можно обнаружить и определенный смысл. Если сыгранный коллектив, как показала предыдущая сцена — в концертном зале, — может исполнить музыкальное произведение без дирижера, то, оказывается, во время репетиции дирижер нужен как воздух, — здесь он проводит самую важную работу — сыгровку, как говорят музыканты. Стоило оркестрантам остаться одним, как между ними по пустяковому вопросу (как играть музыкальную фразу?) возник неразрешимый спор, вылившийся в потасовку, в хаос.

— Почему в хаос? — возмутятся поклонники джаза. — Звучит музыкальное произведение.

Да, без дирижера звучит произведение западной джазовой

музыки, главным свойством которой является ритм. Для такой музыки-импровизации не нужен даже композитор. Могут возразить, что ничего подобного авторы не хотели сказать, что перед нами — трюкачество и озорство...

Вроде бы это подтвердил и Александров. Когда я изложил ему свою трактовку эпизодов, он сказал:

— Я старался сделать смешной фильм и обо всем этом не думал. Но можно трактовать и так.

Художники нередко выражают идеи неосознанно, интуитивно. То, что рождается как самодельный трюк, как плод досужей фантазии авторов, в той или иной степени выражает их вкусы и взгляды и может явиться неожиданным откровением, тем более если перед нами творчество людей, шагающих в ногу со временем.

При этом следует отметить особую роль, которую сыграл при создании кинокомедии «Веселые ребята» Л. Утесов. Леонид Осипович уже давно и интенсивно работал в области советской эстрадной музыки и не раз снимался в кино. В Ленинграде он создал Мюзик-холл, где выступал с разнообразными музыкальными программами. В работе над «Веселыми ребятами» принял участие творческий коллектив утесовского «Музыкального магазина»: драматурги Масс и Эрдман, композитор И. Дунаевский, поэт В. Лебедев-Кумач. В сценарий и фильм перекочевал герой «Магазина» Костя Потехин.

Вспомним, что джаз и джазовую музыку считали отрыжкой буржуазного искусства. Дунаевского, связавшего с джазом свою творческую биографию, упрекали в западничестве... А сколько пришлось выдержать Утесову! Не удивительно, что «разговор» в музыкальном фильме ведется при помощи музыки и главным образом о музыке и ее проблемах.

Сцену драки, например, в известном смысле можно рассматривать как пародию на американский коммерческий джаз, где музыканты стремятся удивить слушателей не столько музыкой, сколько необычным, сногсшибательным исполнением. В манере подачи видно намерение авторов отмежеваться от такой музыки. Преподнеся ее сатирически, они противопоставляют ей марш «Веселых ребят». Это предположение подтверждают высказывания Утесова и Дунаевского тех лет об их стремлении, в отличие от западной джазовой музыки, создать советский песенный джаз.

— Недавно ЮНЕСКО выпустило фильм «Лучшие комедии мира», — рассказал Григорий Васильевич. — Из комических лент разных стран взяли по сцене и объединили в одну картину. В этой всемирной комедии нашла место музыкальная драка из «Веселых

ребят».

«Откровенно формалистична и следующая сцена — пишет Юренев. — Выгнанные из общежития музыканты репетируют под видом похоронной процессии. Они идут по улицам следом за катафалком и под взглядом милиционера играют шопеновский траурный марш. Когда же милиционер отворачивается, джазисты начинают приплясывать и играть веселый фокстрот»14.

Это довольно точный пересказ эпизода. Только вместо упрека в откровенном формализме, думается, уместнее было бы подчеркнуть его откровенную, почти опереточную условность, иначе и водевиль и оперетту придется посчитать формалистическими.

Кстати, в сцене с катафалком можно усмотреть веселый намек на тогдашнее отношение официальных органов к легкой музыке и к ее молодым приверженцам, которым приходилось разучивать сочинения, именуемые «массовыми», чуть ли не украдкой, вот таким странным образом.

«Музыканты внезапно спохватываются, что опаздывают в Большой театр (!), влезают в катафалк, и начинается скачка[15]. Здесь Юренев сам указал мотив для поворота действия. Во время репетиции молодые оркестранты так увлеклись, что чуть не забыли о предстоящем выступлении. И вынуждены мчаться сломя голову.

И вот джаз выступает в Большом театре. Промокшие под дождем, в рваной одежде, не гармонирующей с торжественной обстановкой, но неунывающие, оркестранты вынуждены отбросить «простуженные», сифонящие инструменты и имитировать на губах музыкальные звуки.

Режиссер веселил и развлекал. А трактовать сцену можно по-разному. Но как бы то ни было, перед нами налицо отклик на входящий тогда в моду джаз-гол. Однако отношение к нему сложное и противоречивое. С одной стороны, джазгольные номера решены самобытно и занимательно. Это непростая разновидность эстрадного искусства — музыкальная эксцентриада. А с другой — джаз-гол преподносится как результат ненормального состояния музыкантов и инструментов. И по мере того как ребята приходят в себя и у них появляются издающие нормальные звуки инструменты, джаз-гол перерастает в инструментальную и вокальную эстрадную музыку, которой авторы все-таки отдают предпочтение.

В целом Александров показал себя в фильме вдохновенным мастером музыкальной эксцентриады, равных которому у нас нет. Примечательно, что смех в большинстве музыкально-эксцентрических номеров вызывается не мелодическим,

тембровым или ритмическим искажением партитуры — к музыке режиссер относился с искренним уважением, — а тем, что благородное содержание и звучание мелодии не соответствуют нелепым действиям и поступкам персонажей. В музыкально-эксцентрических номерах, в силу их специфики, Александров оставался верен принципам провозглашенной в «Заявке» асинхронности.

В заключительном эпизоде фильма блеснула Л. Орлова, проявившая себя разносторонней эстрадной артисткой, способной с одинаковым успехом исполнять различные танцевальные и вокальные номера. Ее женское обаяние, а также органичность выполнения сложных актерских задач заземлили образ Анюты, придав ему притягательные лирические краски, и сделали самым живым и действенным в фильме.

Номера концертной программы на сцене Большого театра мастерски сцементированы маршем. Им же и завершается представление. Песня звучит победно, как бы подводя итог, выявляя основную тенденцию произведения.

«Может быть, не следовало также последнее представление ансамбля «Дружба» переносить на сцену Большого театра, — писала В. Платова в газете «Кино» за 16 декабря 1934 года. — Строгие колонны и квадриги Аполлона Большого театра всегда были символом классического искусства. Джазовая музыка имеет право на существование, но она не должна вытеснять серьезного классического музыкального наследства, как не может мюзик-холл вытеснить Александринский театр».

Можно говорить о «вытеснении», но можно и о содружестве. Прописывая эстраду в Большом театре, авторы «Веселых ребят» стремились доказать, что место массовой песни не на задворках музыкальной культуры, а рядом с академическим искусством. Тем самым они выражали протест против пренебрежительного отношения к легкой музыке, которое чувствуется и в рецензии В. Платовой, — в том снисходительном тоне, которым джазовой музыке выдается «право на существование».

Через год после выхода «Веселых ребят» на экраны, в ноябре 1935 года, в Кремлевском дворце собрался слет стахановцев. И вот на заключительном заседании после «Интернационала» участники съезда стихийно запели «Марш веселых ребят». Упругий и воодушевленный ритм марша как нельзя лучше выражал их активное отношение к жизни. Стахановцы приняли песню на вооружение, как свой гимн. И она зазвучала в парадном зале Кремлевского дворца! Следует ли после этого упрекать в нескромности авторов, осмелившихся вытащить свое детище на сцену Большого театра?!

— Режиссер обязан хорошо знать и профессионально использовать музыку, — говорил нам учитель. — И надо заранее музыкально воспитывать себя.

Для практического приобщения студентов к работе с музыкой он пригласил весь курс в консерваторию, где для «Композитора Глинки» записывалась увертюра к опере «Руслан и Людмила».

В газете «Кино» за 5 июля 1940 года И. Дунаевский писал:

«Г.В. Александров, на мой взгляд, — единственный подлинный мастер музыкального фильма, хорошо понимающий, чувствующий музыку, переводящий ее на язык кинематографических образов... Очень жаль, что до сих пор Г. Александров не воспитал режиссерской молодежи, не объединил ее вокруг себя. Это большой и досадный пробел в подготовке режиссерских кадров для советской кинематографии».

Взявшись за наш курс, Григорий Васильевич, по всей вероятности, старался восполнить этот пробел. На лекциях он говорил о высоком назначении музыки в фильме и о различных принципах ее использования. Охотно вспоминал работу над комедиями, вошедшими в золотой фонд советской кинематографии. Особенно часто и проникновенно говорил о работе над «Веселыми ребятами».

— Известная вам песня-марш из «Веселых ребят» рождалась долго и трудно, — рассказывал Григорий Васильевич. — Музыку Дунаевский выдал сразу. А вот текст пробовали писать многие поэты, но все было не то. Тогда в работе нам активно помогала редакция «Комсомольской правды». Она осуществляла своего рода шефство над картиной. «Комсомолка» объявила конкурс на стихи для песен. Но толку все равно было мало. Одни томно и скучно писали про любовь. Другие — про активную трудовую деятельность человека:

«А ну, давай, поднимай выше ноги,

А ну, давай, не задерживай, шагай!»

Третьи, в погоне за комедийностью, сочиняли, например, такие вирши:

«Так будь здорова, гражданка корова,

Счастливый путь, уважаемый бугай!»

Дунаевский все браковал. Ему, как и нам всем, Хотелось, чтобы слова новой песни ярко выражали чувства и мысли современных людей и главного зрителя кино — молодежи...

В находящемся в архиве «Госфильмофонда» режиссерском сценарии фильма песня называется «Коровьим маршем», и сцены, по воспоминанию Л. Утесова, снимались с другими словами

песен. Но Дунаевский, не переставая, искал новых авторов, пока не появился Василий Лебедев-Кумач. Он написал:

«Когда страна быть прикажет героем, —

у нас героем становится любой...»

Вместо коровьего получился комсомольский марш, официально называемый «Маршем веселых ребят». Музыкальные номера фильма пришлось переозвучивать.

— Слова Лебедева-Кумача сразу понравились нам, — рассказывал Александров. — Широкие массы зрителей восторженно приняли комедию. Песни из картины быстро разлетелись по стране. В первомайские и октябрьские праздники они звучали на улицах и площадях. Но группа теоретиков и критиков восстала против нашей работы и «раздраконила» «Веселых ребят» на страницах газет и журналов. Нас ругали за нарушение традиций советского киноискусства.

Критики не учли того, что это фильм музыкальный, не анализировали роли музыки в нем, не выявили ее связи с драматургией фильма...

Да, многие критики «не услышали» в «Веселых ребятах» музыки, не поняли ее исключительного значения для картины.

Если лирические песни, танго Кости, скажем, и вальс Анюты служат главным образом для создания в фильме мягкой, лирической атмосферы действия, то роль основного лейтмотива — марша «Веселых: ребят» — настолько велика и многообразна (можно сказать, беспримерна в истории кино), что о нем следовало бы писать специальное исследование. Прежде всего во многом благодаря этой песне, пронизанной завидной бодростью духа, уверенностью и целеустремленностью, комедия обрела мажорное, оптимистическое звучание. Марш не только дополняет смех, но придает ему новые краски, идейную целенаправленность.

И что удивительно, точный по языку и интонационному строю, марш «Веселых ребят» стал выполнять не свойственные ему материально-предметные функции, восполняя отсутствующие в зрительном ряде характерные приметы времени и места действия. Ярко выраженный советский дух песни придал абстрактной обстановке и условным героям национальную и социальную окраску, во вневременной и внепространственный сюжет внес советский колорит. В результате в комедии, которую один из критиков назвал «сколком с американских кино-ревю», по-своему отразилось время.

«Мы все добудем, поймем и откроем:

Туманный полюс и свод голубой...»

В песне так убедительно выражено самое типичное в отношении к жизни молодого поколения той поры, что ее назвали музыкальным портретом советской молодежи 30-х годов. В каком-то смысле она оказалась ярче и содержательнее других средств характеристики действующих лиц. Благодаря маршу Костя не только обрел характер и определенное внутреннее содержание, он стал претендовать на то, чтобы его считали представителем «комсомольского племени», от имени которого он выступал со словами песни.

Однако перед Утесовым не стояла задача создания типического образа представителя советской молодежи 30-х годов — актер не подходил для этого ни по внутренним, ни по внешним данным. Во всем «виновата» музыка, переинтонировавшая образ Кости.

Творение Дунаевского и Лебедева-Кумача внесло поправку и в идею произведения. Превращение пастуха в музыканта воспринимается не как случайность, а как торжество жизненного кредо героя, с афористической категоричностью выраженного в стихах:

«Ведь мы такими родились на свете,

Что не сдаемся нигде и никогда...»

Пронизанная энергией, наступательным порывом, пафосом великих свершений, песня сделала эти типичные для молодого поколения мысли и чувства содержанием ленты. Марш помог кинопроизведению обрести социальный и политический смысл.

В комедии произошло любопытное смещение центра тяжести. В искусстве, считающемся по своей природе зрелищным, главным эмоциональным, драматургическим, идейным, этнографическим и прочими факторами среди других кинематографических компонентов стала песня.

Одна из причин выдвижения музыки на первое место в фильме, как это ни парадоксально, — недостатки и изъяны его словесно-изобразительной части. Чем заметнее упущения были в изображении, тем ответственнее обязанности по их восполнению ложились на марш.

Именно поэтому он стал идейным фокусом картины, ее композиционным и драматургическим стержнем, основным фактором выражения времени действия, главным средством характеристики героев и среды...

Большую роль при этом, конечно же, сыграли музыкальные достоинства песни: яркость, увлекательность мелодического рисунка, убедительное, полнозвучное выражение чувств. Мелодия

марша динамична, пронизана упругим напористым ритмом. Нарядное инструментальное сопровождение в джазовом духе создает ощущение бодрости, праздничности.

Нельзя также сбрасывать со счетов умелое включение музыки в кинодействие. Песня начинается там, где ее вступление подготовлено ситуацией, и в том инструментальном облачении, которое лучше всего отвечает эмоциональному настрою и логике развития эпизода.

До сих пор слова песни в кинофильмах чаще всего тесно увязываются с ситуацией, действием, героями... Солдаты поют о своей службе, шахтеры — о своей профессии; верхолазы-монтажники — о высоте; влюбленные — о любви; а паренек, шагающий по улицам Москвы, для полной ясности и в песне констатирует этот факт... В результате значение песни ограничивается рамками темы фильма.

Так могло произойти в «Веселых ребятах» с песней «Будь здорова, гражданка корова». С этим лейтмотивом, не выходящим по смыслу за границы сюжетных коллизий, комедия не обрела бы социального звучания. Новые слова марша заставили по-новому воспринимать и его мелодию. Не точное следование за персонажами и перипетиями фильма, а ориентация на действительность, бурлящую за экраном, позволила маршу стать глубже и масштабнее словесно-изобразительного построения картины и сделать в нее прямо-таки невосполнимый вклад.

Но чем меньше у музыки точек сцепления с экраном, тем больше у нее шансов оказаться чужеродным элементом в фильме, независимо от ее выдающихся достоинств.

В «Веселых ребятах» музыка органично вошла в кинодействие. Потому что она создавалась одновременно с работой над литературным сценарием. Потом, с учетом ее темпо-ритма и протяженности музыкальных периодов, разрабатывались узловые сцены и эпизоды режиссерского сценария. Под нее (под музыкальную фонограмму) снимались и монтировались кадры этих эпизодов. Не песня подгонялась под экранное действие, а изображение вынуждено было подчиняться законам музыкального движения, раскрывать и комментировать музыкальные образы. В результате марш определяет стиль фильма, а также темп и ритм как отдельных сцен и эпизодов, так и драматургического развития в целом.

— Этот метод съемки мы выдумали сами, — говорил нам режиссер. — Но в ого возможность никто не верил, и мы встретили сопротивление. Поэтому нам пришлось выдумать версию о том, что так давно делают в Америке. Но я-то, побывав незадолго перед тем в Америке, точно знал, что там этого не

выдумывали. Через некоторое время и другие съемочные группы стали применять этот метод.

Этот метод, позволяющий добиваться редкой стилистической слаженности и гармонии музыкальных и пластических образов, стал основополагающим в режиссерской деятельности Александрова.

Любопытно вспомнить, что писали авторы в упоминаемой уже «Заявке».

«Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования.

Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами»[16].

Под этими строками, изложенными с завидной категоричностью, вместе с С. Эйзенштейном и В. Пудовкиным, подписался также и Г. Александров. Выходит, что, стремясь на практике к полному слиянию музыки со зрительными образами, он отошел от прокламируемых «Заявкой» принципов? Выходит, что так. Но не следует усматривать в этом криминал.

«Заявка» — первая, непосредственная реакция творческих работников на известие о вторжении в кино звука. Для настоящих художников сформулированные в ней умозрительно взгляды не могли превратиться в догмы. В дальнейшем все три режиссера много размышляли над проблемами соединения музыки с кадром, искали, экспериментировали... Но, пожалуй, лишь Пудовкин оставался какое-то время верен «Заявке». Он последовательно развивал приемы контрапунктического и асинхронного использования музыки на практике, а также обобщал и осмысливал их теоретически[17].

Эйзенштейн и Александров относились к музыкальному компоненту более гибко, не оставались в плену схем и канонов, хотя бы и самими ими созданных. Исходя из общего замысла, из специфики фильма, данного эпизода, они каждый раз искали новые приемы использования музыки. И нашли немало творческих возможностей в отвергнутом ими сгоряча принципе ее синхронного соединения с изображением.

С. Эйзенштейн, например, разработал уникальный метод следования музыкальных интонаций за графическими линиями композиции кадра[18].

Александров применил и последовательно совершенствовал метод съемки под музыкальную фонограмму. На этом пути он создал немало превосходных образцов, поражающих эмоциональной и ритмической слитностью звуко-зрительного ряда.

Но если марш в «Веселых ребятах» сливается с настроением и ритмом сопровождаемых им сцен, то его идейно-смысловое содержание значительно богаче киносюжета, оно не совпадает с содержанием кинофильма, а в известном смысле даже контрастно ему.

Подобное использование музыки можно отнести к разновидности контрапункта. Но только в отличие от обычного, эмоционально-ритмического, контрапункт «Веселых ребят» я бы назвал идейно-смысловым и добавил, что он открывает перед киномузыкой огромные возможности, не использованные до последнего времени.

3. Догнать и перегнать

Чем больше я узнавал Александрова, тем больше поражался. В самых невыгодных ситуациях наш учитель держался корректно, с лица не сходила вежливая улыбка. Самые неприятные для собеседника вещи он говорил доброжелательно и облекал их в такие слова, что они воспринимались без обиды. Я ни разу не видел его сердитым, даже раздосадованным. Нелепо говорить, будто эти чувства ему чужды. Видимо, все дело в органической, доведенной до привычки культуре выдержки. Но подобно тому как в экранном герое мы видим иногда и действующее лицо и знакомого исполнителя, так, казалось, и в Григории Васильевиче уживаются два различных человека, которые достигли, однако, гармонической согласованности движений и жестов. Эта «раздвоенная слитность» отражается на всем его облике. Гордый, кажется, недоступный и в то же время вежливый, обаятельный. Энергичные и вместе с тем неторопливые движения, плавные, но уверенные жесты. Умение придать лицу полнейшую непроницаемость — никакой реакции, особенно во время просмотра наших работ — и очень выразительные дремучие заросли бровей...

На занятиях Григорий Васильевич вновь и вновь возвращался к «Большой программе», обсуждал с нами место и значение эпизодов в общей цепи исторических событий.

— Считаете ли вы свою программу законченной? Все ли главные этапы исторического развития она отражает? — спрашивал учитель.

Мы обнаруживали в ней отсутствие отдельных звеньев.

— А какие сцены исторически менее важны? Какие дублируют мысль?

Мы придирчиво оценивали каждый отрывок.

— Теперь я хочу, чтобы вы сами почувствовали объективную потребность и личное желание работать над нужными темами, — обратился к нам Александров. — Чтобы в целях

совершенствования программы вы нашли в себе мужество отказаться, может быть, от уже полюбившихся, но менее значимых отрывков и заменили их более подходящими.

Топтание вокруг общей композиции скоро приелось студентам. Казалось, что «Большая программа» только связывает нас, лишая свободы в выборе сцен и в их трактовке. Поэтому мы быстро охладели к ней и начали подшучивать над «большой причудой» шефа.

Александров, конечно, заметил наше охлаждение. Придя однажды на занятия, он сказал:

— Прежде всего я прочитаю вам высказывание известного критика, а вы внимательно послушайте, — и стал читать: «Свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого не нужно принуждать себя писать на темы, насиловать свою фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями...»

Это писал Белинский... Мне кажется, его слова имеют некоторое отношение и к вам. Надеюсь, что они помогут вам глубже осознать ваше положение, уточнить ваши задачи, без чего нельзя будет добиться заметных успехов...

Вместе с товарищами по курсу я посетил несколько практических занятий по режиссуре и лекции Герасимова, Ромма. Иной круг вопросов, другая манера работы с актерами, оригинальный подход к режиссерскому анализу отрывков, проникновение в глубь каждого образа, каждой ситуации. Интересные общие соображения об искусстве вообще и искусстве режиссера в частности... При сопоставлении этих впечатлений с методикой Григория Васильевича напрашивался вывод, что наш мастер ориентировал нас лишь на один из аспектов разносторонней деятельности постановщика.

Однако теперь я понимаю, что Александров хотел передать нам самую сильную сторону своего дарования, и в его позиции был немалый педагогический смысл. Участие в единой композиции ставило перед, нами дополнительные предлагаемые обстоятельства, с которыми всегда вынужден считаться художник и к которым не мешает привыкать со студенческих лет. Каждый студент должен был ощутить себя бойцом единого идейно-художественного фронта, а свою постановку — считать звеном большой идеологической работы, что заставило бы добиваться в отрывках более широкого обобщения и в зависимости от этого точнее определять конкретные режиссерские и актерские задачи.

Сопоставление того, что внушал нам Александров, с его практической деятельностью свидетельствует о неизменности его

творческого кредо. Хотя определение это не совсем точно. Не кредо, сформулированное как мировоззренческий вывод, а, скорее, особая черта характера художника, выражающаяся в необычайной чуткости и отзывчивости к тому, что происходит в жизни и в искусстве.

В марте 1935 года состоялся пленум правления Союза писателей, посвященный проблеме содружества всех деятелей литературы и искусства, а в апреле — совещание творческих работников столицы: мастеров слова, композиторов, художников, кинорежиссеров...

В силу своего характера Александров, не мог остаться в стороне. Его выступление на упомянутом совещании, затрагивающее проблему психологии творчества, было отмечено в заключительном слове Горького. А главное, на газетные призывы режиссер ответил делом: посмотрев в Московском мюзик-холле пьесу И. Ильфа, Е. Петрова и В. Катаева «Под куполом цирка», он предположил авторам экранизировать ее. Те согласились и написали сценарий, который был утвержден и запущен в производство. К сожалению, впоследствии между авторами сценария и режиссером возник конфликт, окончившийся полным разрывом. Так как на съемочной площадке режиссер был полновластным хозяином не только постановочной части, но и драматургической основы картины, Александров, по словам Катаева, начал перекраивать сценарий. Героиню он сделал американкой (в пьесе вся труппа была немецкой), присочинил начало и внес другие изменения, которые придали картине мелодраматическую окраску.

В газете «Кино» за 26 мая 1936 года, сразу после выпуска фильма на экраны, Александров писал: «В работе над «Цирком» у нас возникла борьба со сценарием. Мы боялись, что жанр легкой эксцентрической комедии окажется не в состоянии вместить большое социальное содержание, и перешли на мелодраму».

— В пьесе «Под куполом цирка» была другая, более мелкая направленность, — объяснил мне Григорий Васильевич, — героиня у них была немкой. Но ведь негритянский вопрос острее стоял в Америке. И в отношении к американке это правдивее. Поэтому я изменил ей национальность. Кроме того, я, как старый циркач, нашел некоторое несоответствие ситуаций сценария цирковой атмосфере и правде. Ильф и Петров уехали в США. Они писали тогда «Одноэтажную Америку». Я переделал сценарий вчерне. Диалоги пригласил писать Исаака Бабеля. Помогал также Лебедев-Кумач. В результате сценарий «Цирка» явился актом коллективного творчества.

Увидев свое детище на экране, писатели выразили протест.

Но его отклонили. Тогда они попросили изъять их имена из титров «Цирка»1.

— В кино выгодно снимать три объекта: детей, животных и воду. Они с интересом смотрятся сами по себе, вне зависимости от ситуации, сюжета и идеи...

Главное в фильме — эффектное начало и ударный конец. Ну конец, как говорится, делу венец. Он оставляет общее впечатление о произведении. А начало — всему голова. Оно мобилизует на восприятие, поэтому должно служить ключом к пониманию стиля произведения, ввести в атмосферу, чтобы зритель с заглавных титров настроился на нужную волну. Если этого не произойдет, драматургические ситуации не вызовут нужной реакции. Половина пройдет мимо. (Из конспектов лекций по кинорежиссуре.)

Щедрый на выдумку, режиссер начал второй фильм не менее оригинально, чем первый. Во весь экран надпись: «Веселые ребята». Затем в кадр входит рука с кистью и, как бы перечеркивая надпись крест-накрест, мажет ее клеем и закрывает афишей картины «Цирк». Р. Юренев трактует этот прием как провозглашение Александровым преемственных связей с первым своим фильмом. Но, пожалуй, с не меньшим успехом можно предположить, что режиссер открещивается от методики «Веселых ребят», ставит на ней крест как на пройденном этапе. Справедливость этого предположения подкрепляется сопоставлением картин. Казалось бы, атмосфера цирка, где, по выражению одного острослова, животные ведут себя, как люди, а люди — как обезьяны, была раздольем для создания эксцентрической комедии в стиле «Веселых ребят»! Однако во втором фильме Александрова нет ничего похожего. Даже при беглом взгляде на «Цирк» можно сказать, что режиссер извлек из полемики вокруг первой своей кинокомедии максимум.

Еще в 20-е годы В. Маяковский провозгласил:

«Все играющие, читающие, печатающие... меняйте содержание, делайте содержание... современным, сегодняшним, сиюминутным».

В 30-е годы злободневность, сиюминутность, становится девизом многих деятелей литературы и искусства. В своих произведениях художники стремились оперативно отразить проблемы, возникающие перед партией и страной.

При постановке «Цирка» злободневность стала девизом всей группы. Л. Орлова в своих воспоминаниях писала, что как только она услышала по радио доклад о проекте Конституции, она сейчас же позвонила В. Лебедеву-Кумачу. Тот ответил: слушаю и впитываю каждое слово. А через несколько дней была создана

песня, ставшая музыкальной декларацией статей Конституции:

«Человек всегда имеет право

На ученье, отдых и на труд...»

В декабре 1935 года на съезде колхозников-ударников была произнесена фраза, ставшая вскоре крылатой:

«Жить стало лучше, жить стало веселее». Перед советским народом все убедительнее и осязаемее рисовалась благородная цель — построение коммунизма. А сияние грядущего дня отбрасывало отблеск и на день идущий. Поэтому Александров, научившийся различать «старое» и «новое» еще во время совместных работ с Эйзенштейном, истоки веселого оптимизма находил теперь в действительности, в счастливой жизни советского народа, стремящегося к идеальному общественному устройству.

Привлекли внимание режиссера и злободневные политические проблемы международной жизни.

— Тогда Муссолини воевал с Абиссинией, — вспоминает Григорий Васильевич, — уничтожал эфиопов газом. Начал поднимать голову расизм. Нам хотелось все это отразить, передать идею равноправия народов... «Песню о Родине», помню, обругали. В то время главным считали интернационализм. Понятие Родины помещалось на втором плане. Но в фильме Советский Союз предстает единственной страной, где разрешен национальный вопрос, где на деле существует подлинный интернационализм. Это надо было подчеркнуть.

На локальном и, казалось бы, малозначительном событийном материале в «Цирке» поднималась первостепенная для того времени проблема мирного соревнования Советского Союза с Америкой и со всем капиталистическим миром. При этом Александров начисто отказался от жанра фильма-ревю, где сюжет служит лишь канвой для эксцентрических и музыкальных номеров, а подвергшийся критике «монтаж аттракционов» заменил стройным, логически развивающимся сюжетом с ясной психологической мотивировкой поступков персонажей.

...В Москву приезжает зарубежная цирковая труппа во главе с немецким режиссером и антрепренером Францем фон Кнейшицем (артист П. Массальский). Гвоздем цирковой программы явился «всемирно известный аттракцион «Полет на Луну». «Единственной исполнительницей подобного номера, — объявил импресарио, — является американская артистка Марион Диксон» (Любовь Орлова). Из ложи представление смотрят директор Московского цирка Мельников (артист В. Володин) и демобилизованный из армии бывший артист и режиссер цирка

Мартынов (артист С. Столяров).

Пользующееся большим успехом эффектное представление порождает у директора стремление «переплюнуть» Америку, создать более впечатляющий номер. Мельников «агитирует» Мартынова взяться за это дело, обещая хорошую партнершу — свою дочь — и отличного конструктора пушки.

После колебаний Мартынов принимает предложение директора и называет свой аттракцион — «Полет в стратосферу». Состязание в завоевании космоса под куполом цирка — пожалуй, главная линия в соревновании России с Америкой. Авторы подчеркивают это, вложив В уста Кнейшица иронические слова:

«— Кажется, у вас это называется — догнать Америка?

— И перегнать! — уточняет директор».

Потом выяснилось, что предприниматель усиленно добивается любви Марион. Но той приглянулся статный блондин Мартынов, носящий русское имя — Иван и похожий На былинного богатыря.

И вот между русским красавцем и сухощавым немолодым немецким дельцом начинается еще и своеобразная психологическая дуэль за сердце американской артистки.

Каждый из соперников действует в этой борьбе сообразно своим морально-этическим принципам.

Пригласив Мери к себе в номер, Мартынов помогает ей разучить «Песню о Родине».

«От Москвы до самых до окраин,

С южных гор до северных морей

Человек проходит, как хозяин

Необъятной Родины своей...».

Стараясь не отставать от учителя, Мери поет неуверенно, с трудом выговаривая непривычные русские слова, смысл которых ей ясен еще не до конца. В ее взгляде и в трогательном повторении за Мартыновым слов песни — зарождающееся чувство к Петровичу, как она называет его, и пробуждающаяся симпатия к еще непонятной, таинственной стране.

Совсем иначе действует Кнейшиц. Здесь и самоуверенный окрик преуспевающего дельца, и попытка соблазнить женщину дорогими мехами, и пресмыкание перед ней, и шантаж прошлой связью с негром... Наконец, он плетет сложные сети интриги, надеясь запутать в них соперника. Записку Мери с объяснением в любви, предназначенную Мартынову, он передает Скамейкину.

Соревнование на манеже цирка делец тоже не может вести

честно. Чтобы не допустить победы русских, он и здесь прибегает к недозволенным приемам. Пригласив партнершу Мартынова Райку (артистка Е. Мельникова) в ресторан, он угощает ее тортом, убеждая, будто «полкило для артиллерии не играет никакой роли».

В результате во время репетиции рискованного номера Мартынов чуть было не поплатился жизнью.

Усиливая идейное звучание произведения, Григорий Васильевич по-прежнему стремился поставить веселую, жизнеутверждающую комедию. Мелодраматический сюжет он начинил смешными номерами и трюками. Занимательны выступления старых цирковых артистов во главе с директором; неподражаемо комичен Скамейкин (артист А. Комиссаров), особенно во время победоносной схватки со львами. Даже неоригинальная водевильная концовка эпизода, когда укротитель львов падает в обморок от лая шавки, вносит свою лепту в создание веселого настроения.

Так, сочетая веселый аттракцион с масштабной злободневной политической идеей, Александров обратился еще к одной разновидности комедии: социально-политической.

Александров не оставил без внимания и замечание «Литературной газеты» о том, что персонажи комедии должны не только петь, но и творить, бороться, побеждать. Начиная с «Цирка» режиссер щедро наделял этими чертами основных героев своих картин. Образ Мартынова в этом отношении несомненно новый. И хотя он не получился глубоким, многогранным, он не лишен главного — действенного начала.

Аттракцион Мартынова «Полет в стратосферу» был объяснен следующими словами:

— «Мировой рекорд советских артистов, последние достижения цирковой техники!»

Номер завершается грандиозным хореографическим и музыкально-вокальным представлением, в котором использованы сложнейшие пандусные сооружения, горящие факелы, феерическая иллюминация из гирлянд электролампочек, десятки униформистов, кордебалет Большого театра. Одновременно с приземлением Мери на большом парашюте на зрителей опускается снегопад маленьких парашютиков. По мысли режиссера, такое роскошное и даже помпезное оформление номера Мартынова, по сравнению со скромными атрибутами номера иностранцев, видимо, должно подчеркивать торжество советского цирка.

Стараясь вернуть Мери, Кнейшиц в исступлении кричит:

— Она была любовницей негра! У нее черный ребенок!

— Ну и что? — спрашивает его Мельников.

Когда зрители узнают, в чем заключается «позорное прошлое» артистки, они свистят и смеются. Смеются над Кнейшицем и его предубеждениями. Как и все советские люди, Мартынов не видит в черном ребенке ничего позорного. Ему чужды расовые и национальные предрассудки. Зрители бережно передают чернокожего мальчика с рук на руки. Русский, украинец, грузин, еврей... (В этих эпизодических ролях снимались артисты П. Герага, Л. Свердлин, В. Канделаки, С. Михоэлс...) Представители различных национальностей Советского Союза, которым революция открыла дорогу к равноправию и братству, поочередно, каждый на своем языке, напевают негритенку самую нежную из песен — песню любящей матери — «Колыбельную»:

«Сон приходит на порог,

Крепко-крепко спи ты, —

Сто путей, сто дорог

Для тебя открыты...»

Слушая неторопливую мелодию, мы проникаемся чувством спокойствия и уверенности за судьбу малыша и его матери.

В эпизоде нет патетических речей и громких фраз об интернационализме, о нормах жизни в Советской стране. Публицистические мысли и гражданские чувства выражены при помощи колыбельной. Яркая, запоминающаяся сцена, вырастающая в своем обобщении до огромных масштабов!

«Колыбельная» сменяется основным лейтмотивом фильма — «Песней о Родине»:

«Широка страна моя родная,

Много в ней лесов, полей и рек.

Я другой такой страны не знаю,

Где так вольно дышит человек...»

Сценарий «Цирка» вроде бы предписывал включить в картину несколько вставных музыкальных номеров и лейтмотивную песню о любви. Авторы создали произведение гражданского звучания — «Песню о Родине».

Песня поражает эмоциональным богатством, многообразием чувств. В одно и то же время она нежная и суровая, сдержанная и эпическая, величественная и лирическая... Отличается песня также выпуклостью, кинематографической наглядностью образов.

При ее прослушивании возникают почти зримые картины Родины: снежные вершины гор, бесконечные просторы равнин, неторопливое течение рек, слышится многонациональный народный говор... И все это как в словах, так и в мелодии, — настолько стихи и музыка слились воедино.

Достоинство песни позволило ей стать важнейшим средством обобщения в картине. Локальные события она поднимает до общегосударственного звучания, из частного случая извлекает общезначимые мысли о преимуществе социалистической идеологии над капиталистической, советских норм жизни над западными.

«Песня о Родине» в «Цирке» не является единственным носителем идеи, как это было с маршем в «Веселых ребятах». Но она передает дыхание 30-х годов и тем самым как бы раздвигает рамки сюжетного действия фильма. У зрителей создается впечатление, будто события разворачиваются не только на цирковом пятачке, а далеко за его пределами, на многолюдных площадях и улицах столицы. Поэтому очень уместен заключительный монтажный прием режиссера.

Камера отъезжает от марширующих на арене артистов — героев фильма, — и мы видим их уже в колонне Демонстрантов на Красной площади. Рядом с Иваном Мартыновым шествует Мери. Над колоннами колышутся знамена. Предостерегающе звучит «Песня о Родине»:

«Но сурово брови мы нахмурим,

Если враг захочет нас сломать...»

Голос Мери влился в дружный хор демонстрантов и стал их органической частью, как сама бывшая американская артистка сделалась полноправным членом большой советской семьи. Обрела вторую родину. Теперь слова песни она произносит уверенно и убежденно:

«Над страной весенний ветер веет,

С каждым днем все радостнее жить...»

— Во время съемок «Цирка», — рассказывает Григорий Васильевич, — мы никак не могли добиться от артиста Столярова нужного характера исполнения песни. Дунаевский петь тоже отказался — не тот голос. Так что «Песню о Родине» в фильме за Мартынова пришлось петь мне самому.

В «Цирке» получила развитие съемка под заранее написанную музыку.

«При съемке музыкального кинофильма, — писал Дунаевский, — фонограмма для нас является единственным

эмоционально-смысловым фактором построения фильма. Все, что в этой фонограмме заложено, обязательно к изобразительному выявлению»2.

Александров рассказывал, что изобразительный ряд начала картины был тщательно расписан по музыкальной партитуре и снимался и монтировался точно под музыку. Каждая монтажная склейка приходилась на ударную долю «Лунного вальса», в результате чего действие обрело внутреннюю музыкальность в широком смысле этого слова.

С не меньшей скрупулезностью были разработаны и другие важные сцены и эпизоды. Мартынов и Мери, например, в последнем аттракционе спускаются на манеж, можно сказать, по музыкальной лестнице. Она имеет столько ступенек, сколько ударных нот в марше. Поэтому выход героев и пластически и ритмически точно вписался в музыкальный номер.

— Мы рассчитывали даже количество шагов, — говорил постановщик, — которые должен сделать артист от двери до стола, стремясь, чтобы его движения соответствовали музыкальному периоду и сливались с музыкальным ритмом.

Детальная «музыкальная» разработка режиссерского сценария позволила добиться не только эмоционального соответствия, но и стилистической законченности, стройности произведения, где музыкальным ритмом пронизано все действие, предопределены и акцентированы важные моменты в нем.

— Юмора в кино нельзя добиваться за счет дурных привычек персонажей, искажений языка и пр., так как это оказывает отрицательное влияние на зрителей, — внушал нам Григорий Васильевич на одном из занятий. — В процессе съемок «Цирка» у меня возник спор с Володиным. Спор на первый взгляд пустяковый — из-за реплики. Актер был недоволен сценарием, считал свою роль некомедийной и, желая акцентировать комические ситуации, предложил немного исковеркать язык — вместо «чего вы от меня хотите» говорить «чаво вы от меня хочете». Я протестовал. Актер подчинился, но был недоволен. Пошли разговоры, что вот, мол, Александров не понимает природы комического, хочет учить языку, а не делать комедии. На совещании по вопросам развития советского киноискусства я рассказал о нашем споре Алексею Максимовичу. Он отнесся к этому очень серьезно.

— Берите ваших актеров и приезжайте ко мне.

В назначенный день мы приехали. Горький был, как обычно, радушен, шутил, смеялся, одним словом, делал все, чтобы люди, приехавшие к нему впервые, почувствовали себя как дома. А потом завел речь о сути нашего спора.

— Язык, — сказал он, — это национальное богатство, наше сокровище. Нельзя искажать его во имя смешного. Тем более в кино. Подростки будут подражать вашему «хочете», искренне считая, что это верно. Кино вообще обоюдоострая вещь. Смотрят люди, из чего пьют герои чай — из кружки или стакана? А завтра у них дома такая же кружка или стакан. Так не надо грубых, топорных кружек — ни на столе, ни в языке.

Эти слова Горького я запомнил на всю жизнь и часто проверял ими свою работу: а нет ли здесь «кружек»?

Творчество Григория Васильевича подтверждает, что начиная с «Цирка» на первое место в произведении он ставил воспитательные функции искусства. Тем не менее в спорах с ним Володин кое-чего все-таки добился. Для комического эффекта он постоянно плюется. Зрелище, нужно сказать, не совсем эстетичное.

Есть подобные «кружки» и в других фильмах Александрова. В «Волге» водовоз говорит Бывалову:

— Вы здесь столько делов натворили...

Чем это отличается от «хочете»?

В «Цирке» Григорий Васильевич взял не только горячую, как говорится, с пылу и жару, и первостепенную по важности проблему. Он старался также выразить ее убедительно и полнозвучно.

Режиссер абстрагируется от всего мелкого, частного. Его не интересуют, например, взаимоотношения и быт артистов цирка. Типическое в произведении трактуется как сущность данной социальной структуры. Русский и немец выступают как представители и выразители разных систем — мира империализма с его культом чистогана и деловой нечистоплотностью, с одной стороны, и мира социализма, исповедующего высокие нравственные и гуманные принципы, — с другой. Григорий Васильевич в основном пользуется двумя красками, почти без полутонов. Он не прячет свои симпатии за ситуациями и поступками персонажей. Наоборот, стремится к тому, чтобы зритель с первых кадров понял, на чьей стороне режиссер, что ему дорого и что он осуждает. Не удивительно, что такая отчетливая гражданская позиция Александрова не всем могла прийтись по вкусу за границей. И естественно, что на Западе картине был оказан более чем прохладный прием. Так, датская газета «Социальдемократен» от 15 апреля 1937 года писала:

«Фильм «Цирк», конечно, не предназначен для заграницы. Он должен воспитывать советского зрителя, одновременно развлекая его. Поэтому фильм сделан с известной наивностью и

примитивностью»3.

В Советском Союзе новую комедию режиссера-орденоносца встретили восторженно. В оценке комедии было полное единодушие, если не считать письма, опубликованного в газете «Советское искусство» от 11 июля 1936 года за подписью «В. Белинская»:

«О кинофильме «Цирк» очень много писали и очень много его хвалили. Но не раздалось ни одного голоса, критикующего беспристрастно. Отчего появилось пристрастие у нашей печати к работе режиссера Александрова, трудно сказать...»

Далее автор письма продолжает:

«Что представляет собой прогремевший в рекламе «Цирк»? У зрителей он имеет не слишком большой успех. Гораздо меньше, чем, например, «Партийный билет», не говоря уже о «Чапаеве». Дальше следовала едкая и насмешливая критика. Письмо Белинской сопровождено пространным ответом Б. Шумяцкого, в котором говорилось как о праве зрителей на личные мнения, так и о необходимости принимать объективную оценку произведения искусства.

«Только в Москве и Ленинграде, — писал руководитель советской кинематографии, — за первый месяц фильм видело свыше 4-х миллионов зрителей».

Успеху «Цирка», как и первой картины, во многом способствовала музыка Исаака Осиповича Дунаевского.

«Для широкой публики получается так, что Дунаевский возник неожиданно и сенсационно после фильма «Веселые ребята», — вспоминал композитор. — Но для тех, кто меня близко знает, эта «неожиданность» была нормальнейшим образом подготовлена долгими годами работы в театре»4.

Дунаевский — скрипач, дирижер, автор музыкального оформления спектаклей Харьковского театра. В 1927 году, уже в Москве, Исаак Осипович пишет оперетту «Женихи» (с которой связывают рождение советской оперетты), а затем ряд других произведений этого жанра.

В 1929 году, не довольствуясь созданным, он едет в Ленинград к Леониду Утесову, чтобы попробовать свои силы в джазовой музыке. Упругие ритмы, динамичность, задор — эти свойства джаза стали неотъемлемыми чертами лучших песен Исаака Осиповича.

Творческое знакомство с кинематографом Дунаевский начал дирижером. Затем он пишет музыку к фильмам «Первый взвод» (режиссер В. Корш-Саблин) и «Дважды рожденный» (режиссер Э. Аршанский). На музыкальный компонент в этих картинах по характеру их построения возлагалась вспомогательная роль. Поэтому музыка не могла вырваться за узкие рамки предоставленной ей роли.

Другое дело «Веселые ребята». По отведенному музыке месту, по предоставленной композитору творческой свободе и по действенной помощи, которую Дунаевский получил от Г. Александрова и Л. Утесова, музыка должна была стать здесь главным действующим лицом. И она стала им.

После «Веселых ребят» Дунаевский участвует в создании многих игровых, хроникально-документальных, мультипликационных лент. И почти всякий раз следует найденному в «Веселых ребятах» принципу: создает центральную песню, в которой стремится выразить основную тенденцию кинопроизведения.

Исаак Осипович любил писать для экрана. Другие композиторы видели в кинематографе немало помех: неуважительное отношение к автору музыки и его творениям, недостаток места, времени и свободы для создания и репетиции своих сочинений, слишком короткое экранное время звучания (иногда несколько секунд), ограничивающее создание законченных музыкальных форм и т. д. Дунаевский говорил только о преимуществах работы в кино: и сценарная драматургия, и исполнители ролей со своими характерными особенностями, и конкретная зрелищность кадров, и многое другое являлось важным подспорьем для создания музыки нужного эмоционального звучания. Наиболее удачные сочинения Дунаевского, как правило, созданы для экрана. А из экранных песен лучшие звучали в фильмах Александрова и Пырьева. Эти режиссеры делали ставку на песню и, видимо, выдвигали перед композитором детально продуманные и четче сформулированные задачи.

Музыка Дунаевского нередко была богаче ленты, частью которой являлась, и зачастую переживала ее. Благодаря его зажигательным песням фильмы многократно увеличивали заряд бодрости и веселья, приобретали индивидуальность и

неповторимость. Потому что эти песни были яркими музыкальными портретами своего времени и отличались завидным своеобразием музыкального языка, интонационного строя...

В лице Дунаевского Александров нашел соавтора, близкого по взглядам, симпатиям и творческим устремлениям. Композитор выражал помыслы и чаяния «молодых хозяев земли», устремленных к великой цели.

«Нам нет преград ни в море, ни на суше...».

Песни Исаака Осиповича перекликаются с жизнеутверждающим пафосом стихотворений Маяковского:

«И жизнь хороша, и жить хорошо!

А в нашей буче — боевой, кипучей — и того лучше!»

«Эх, хорошо в стране советской жить!» — этими словами можно определить эмоциональный склад песенного творчества композитора. «Радость молодая, невозможная»; энергия, переливающаяся через край; смелость, которая «прямо к солнцу пробивается», уверенность и бестревожность...

«О Дунаевском вскоре стали говорить, как о «властителе» дум советской молодежи тридцатых годов»5, — писал музыковед И. Нестьев.

Творения Дунаевского рассказывают о том, как композитор слышал кипевшую вокруг него действительность, как воспринимал ее ритмы и течения.

«Я певец советского преуспеяния»6, — говорил о себе Исаак Осипович.

Надо думать, что, воспевая торжество и уверенность, восторг и творческий взлет, композитор не наступал «на горло собственной песне», не стремился подчинить мастерство утилитарным расчетам, а выражал свои, личные убеждения.

В конце творческого пути Дунаевский намеревался писать сложные симфонические и оперные сочинения, в которых можно было бы глубже раскрыть жизненные проблемы и конфликты. Но драматизм, пожалуй, не был органичен его жизнерадостному по природе дарованию. Дальше набросков дело не пошло.

И в его немногих симфонических картинах — в увертюре к «Детям капитана Гранта», в сценах уборки урожая в «Богатой невесте» и «Кубанских казаках» — нет напряжения и суровости, в них звучит романтика подвига, победное шествие и упоенность борьбой. В сердцах людей он навсегда остался певцом радости.

Счастливое содружество с Дунаевским помогло фильмам Александрова сыграть заметную роль в истории советской массовой песни.

В 20-е и в начале 30-х годов в музыкальной среде, как и в других искусствах, шла борьба направлений и стилей.

Одна из авторитетнейших в то время музыкальных организаций — Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ) — немало внимания уделяла песням, но песням жертвенно-героическим, написанным в традициях мелодики революционного подполья и гражданской войны. Жизнерадостные сочинения встречались в штыки, рассматривались как отступление от завоеваний Октября и погружение в болото легковесности.

Кроме того, массовую музыку многие отождествляли с джазом, который обвинялся в «бурзуазном происхождении».

В апреле 1932 года был создан Союз советских композиторов. Но наивно полагать, будто «легкой музыке» сразу же стало легче. Как свидетельствовал Дунаевский, «музыкальные органы, музыкальные издательства и радио в ту пору отворачивались от массовой музыки»7.

В 1933—1934 годах, в связи с 15-летнем комсомола, проводились Всесоюзный и Ленинградский конкурсы песни. На них не получили заслуженной оценки такие произведения, как «Полюшко-поле» Л. Книппера, «От края и до края» И. Дзержинского... Сказывались РАПМовские традиции.

Трудно предугадать, как проходило бы дальнейшее развитие советской песни, если бы в музыкальную сферу не вторглись зазвучавшие ленты...

Уже «Путевка в жизнь» показала, что экран является мощным средством распространения музыки и что он выписывает песням путевку в жизнь, не считаясь с их достоинствами и недостатками, — из фильма вышло немало блатных песен и частушек.

«Встречный» подтвердил огромные возможности кино как всенародной музыкальной аудитории и показал верное

направление в создании массовой музыки. «Песня о «Встречном» Д. Шостаковича была первой ласточкой грядущего переворота в советском песенном творчестве. В ней нашла воплощение жизнеутверждающая лиричность, ставшая впоследствии господствующей в песенных сочинениях.

Фильм «Веселые ребята» явился переломным. Едва он вышел на экран, как вся страна запела:

«Нам песня жить и любить помогает...»

Впечатление было такое, словно народ долго ждал эту песню. В ней были найдены те особенности содержания и формы, которые отвечали требованиям времени.

В жизни молодой Республики Советов Дунаевский чутко уловил маршевые ритмы. Как писал Владимир Маяковский:

«Я радуюсь маршу, с которым идем

В работу и в сраженье...»

Начиная с «Веселых ребят» композитор чаще всего создавал песни-марши, которые стали доминирующим жанром в советском песенном творчестве. Марш «Веселых ребят» прорвал запруду на пути песен и завоевал необычайную популярность. Но у него, как и у песенных сочинений вообще, оставалось немало противников.

Б. Шумяцкий писал о «вопле бюрократов, которые пытались запрещать танцы, пластинки, песни из «Веселых ребят»8.

То же подтверждал сам композитор.

В одной из статей газета «Советское искусство» в 1935 году осуждала пренебрежительное отношение «серьезных» композиторов к «легким» и конкретно к Дунаевскому, Дм. Покрассу, Блантеру... Последний, по словам газеты, даже не был принят в Союз советских композиторов.

«Песня о Родине» Дунаевского была забракована на конкурсе в Ленинграде, до выхода «Цирка» на экран.

Но затормозить процесс распространения песен было невозможно. Десятая муза пришла на помощь к сестре Эвтерпе очень своевременно, когда в обществе назрела потребность в новой песне. Причем поющий экран играл главную роль не только в ее формировании. Он активно пропагандировал массовую музыку, открывал имена новых композиторов.

Фильмы значительно упрощали и ускоряли распространение нового песенного репертуара. Минуя промежуточные инстанции (редакции радио, издательств, эстрады и проч.,), они несли песни прямо в народ.

Окончательную победу новой массовой музыке принес «Цирк». Опередив ленту, «Песня о Родине», словно на крыльях, долетела «от Москвы до самых до окраин». Александров писал о том, что вскоре после выхода на экраны «Цирка» на киностудию пришло письмо от уральских комсомольцев. Они писали:

«Дорогие товарищи! Вы совершенно правильно сделали, что взяли народную песню о Родине и вставили ее в свою картину»9.

Известный английский композитор, пианист и дирижер Алан Буш считает это сочинение Дунаевского «одной из самых великих песен, когда-либо созданных»10 Вобрав все лучшее, что было в нашей действительности, песня выросла в эпохальное произведение. По известности и авторитетности ей не было равных.

Так, в содружестве с Григорием Васильевичем и при его непосредственном участии были найдены черты новых массовых советских песен — бодрых, жизнерадостных. Ленты Александрова

не только помогли этим песням распространиться, но и сделали их кардинальным направлением в советском музыкальном творчестве.

Сбылось желание авторов «Веселых ребят» слышать эстрадную музыку с подмостков Большого театра. Песня заняла достойное место в филармониях и концертных залах рядом с симфоническими и камерными произведениями.

В истории советской музыки наступил, можно сказать, песенный период. Композиторы-песенники почитались, пожалуй, больше авторов серьезной музыки. Никогда до этого массовая песня не играла в жизни общества такой заметной роли.

Более того, во второй половине 30-х годов в некоторых кругах возникло в лучшем случае настороженное отношение к серьезной, особенно к симфонической, музыке. В газетах стали появляться статьи, констатирующие неблагополучное состояние современной советской музыки, распространение среди советских композиторов формалистического направления.

Так, за одно десятилетие массовая песня пережила различные этапы: от гонения до засилья.

Кинематограф 30-х годов явился не только пропагандистом песен, но и законодателем «песенных мод».

Советские песни, написанные помимо кино, утверждал Дунаевский, «создавались под огромным влиянием кинопесен. Последние как бы указывали путь композиторам и поэтам в их творчестве, открывали жанровые дороги, подсказывали важность тех или иных тем. Через кино и благодаря кино были созданы выдающиеся образцы наших патриотических, спортивных, шуточных песен. По этим образцам в значительной степени и равнялось все наше песенное творчество»11.

Более того, кинематограф в известной мере изменял и обогащал язык песен, их выразительные средства. Многообразные художественно-драматургические задачи вызывали отход от элементарного куплета-восьмитакта в сторону усложнения и развития песенной формы. Дунаевский, например, смело придавал своим сочинениям красочное, нарядное сопровождение, применяя богатую, даже изощренную, инструментовку, так как мог рассчитывать на любой состав оркестра, тогда как в других сферах музыкальной деятельности этот фактор нередко связывал композитора.

Песня стала настойчиво проникать в смежные жанры и виды искусства и заметно воздействовать на них. Найденные в кино приемы включения песни в драматургию, принципы концентрации в ней идейно-тематических функций стали «оказывать давление» на оперетту, видоизменяя ее, сближая с

музыкальными фильмами.

Не избежали влияния песен даже симфония и опера. Дело не только в отдельных вкраплениях в эти жанры песенных тем, а в демократизации музыкального строя симфонии и оперы, в изменении их музыкального языка, интонационного богатства...

Но наиболее сильное преобразующее воздействие песни испытал кинематограф. С легкой руки Дунаевского и Александрова в советском киноискусстве утвердилась особая разновидность музыкальных фильмов — фильм песенный, со своими принципами драматургического решения. Песни в кинопроизведениях не только воздействовали эмоционально, они несли небывалую идейную нагрузку, являлись важным средством раскрытия содержания ленты. Это не шлягер, не развлечение, а марш, который «строить и жить помогает», с которым шли «в работу и в сражение».

Музыкальные комедии, например, в целом оказались ярче и сочнее немузыкальных. А среди музыкальных картин лучшими были песенные, так как изрядную долю успеха приносила песня, которая нередко была значительнее самой ленты и переживала ее.

4. Иванушка и Победоносиков

Ни одно божество, ни одна религия не выдержит насмешки. Церковь, аристократия, монархия, живущие надувательством, встретившись с насмешкой лицом к лицу, умирают.

Марк Твен

— Смех связан с сатирой, поэтому в комедии недостаточно мастерского выполнения приемов и трюков, она требует также предельной точности в изображении социальных явлений. Высмеял не того, кого нужно, или не с тех позиций — и вот на студию, в редакции и организации, вплоть до ЦК, идет поток писем с протестами и жалобами. Искусство смешить — самое трудное...

Развивая эту мысль, Григорий Васильевич продолжал:

— Сравните канатоходца, которым восхищаются, и клоуна, над которым смеются. Первый балансирует изящно, грациозно, с идеальным чувством равновесия. Клоун, подражая канатоходцу и стремясь вызвать смех, неуклюже ползает по проволоке, постоянно оступается. Кажется, как далеко ему до настоящего канатоходца! На самом деле, чтобы пройти красиво, требуется меньше труда. Я сам в молодости балансировал на канате. А чтобы ходить неумело, нужно высшее умение, отточенная техника. На это способен только большой мастер. Аналогична

работа над комедийными произведениями, в основе которых — пародия, комическое подражание.

Притвориться сильным и смелым может каждый начинающий цирковой артист. Но притвориться слабым или неуклюжим способен только действительно сильный человек. «Неуклюжие» и «неумелые» акробаты — самые опытные и самые смелые мастера циркового искусства.

В 1938 году на экраны страны вышла третья комедия Александрова «Волга-Волга» (авторы сценария М. Вольпин, Н. Эрдман и Г. Александров). Не ограничиваясь утверждением положительного начала, уже принесшим режиссеру завидный успех, он обратился к сатире, причем стал высмеивать такие актуальные общественные явления, как администрирование и бюрократические методы руководства. В результате смех в картине принимает социальную направленность и остроту, становится посредником, как говорил В. Белинский, помогающим отличить истину от лжи.

Чем руководствовался режиссер при создании «Волги»? Что привело или что натолкнуло его на эту тему?

Вспомним, что бюрократизм был одним из самых острых и злободневных вопросов, поднятых еще В.И. Лениным. О борьбе с этим коварным наследием царского государственного аппарата он говорил неоднократно. И уже в самых последних своих работах и письмах съезду Владимир Ильич указывал на опасную склонность некоторых работников аппарата к администрированию, предостерегал от обюрокрачивания государственной системы.

Об изживании бюрократизма на местах, о вытравлении появляющегося у отдельных работников аппарата ячества — явления вредного и чуждого советскому обществу — немало говорилось и в 30-е годы.

— В то время появился лозунг биться за самодеятельность, — вспоминает Григорий Васильевич. — Самодеятельному творчеству масс уделялось большое внимание. А многие не понимали его значения как формы общественной деятельности, как одного из путей направления энергии и инициативы народа в творческое русло. Главным препятствием на пути самодеятельности, как указывалось, был бюрократизм. Так родился сценарий «Волги», одним из центральных образов которого был бюрократ Бывалов.

Однако в окончательном варианте, в фильме, образ Ивана Ивановича Бывалова в исполнении Игоря Ильинского далеко не во всем соответствует привычному типу бюрократа.

Скорее, можно говорить о проходимце и тупице на

руководящей работе, о его методах руководства. Юмор в картине вызывается несоответствием того, кем хочет казаться Бывалов и каков он на самом деле. Это образ администратора-головотяпа с мизерными задатками и большими претензиями. Комедия выставляет на всеобщее обозрение и посмешище не только стремление Бывалова играть руководящую роль в хозяйственной и культурной жизни, в которой он ничего не смыслит, но и полную его никчемность: за что ни возьмется, все калечит и глушит.

Отсутствие организаторских способностей Бывалов стремится восполнить обилием бессмысленных руководящих указаний, администрированием, которое называют голым. Но когда отмечались успехи и достижения, подобный руководитель старался присвоить их. Все трудовые победы и творческие свершения он склонен был выдавать за результат своего «чуткого» руководства.

При всей обобщенности этого образа в нем можно обнаружить какие-то связи с действительностью. Как оригинальный художественный тип Бывалов воплотил в себе важные общественные тенденции.

«Несколько человек из бывшего руководства студии «Мосфильм» в Бывалове узнали себя и своих друзей, — писал режиссер. — Это настолько обидело некоторых работников, что они стали требовать вырезать некоторые острые сцены» («Известия», 1939, 11 февраля).

— Но вот материал посмотрел Сталин, — продолжает Александров. — Постановка была завершена. А после, когда мне вручали орден Ленина, он сказал: «Это тебе за смелость. У меня такой же».

...Во время татарского нашествия русские православные прежде всего старались спасти от басурман церковные иконы. От портрета святого во весь рост отрезали только лик, который было легче увезти или спрятать. Отрезанная от большой иконы голова называлась словом «обрез», которое трансформировалось в «образ». И первоначально образ понимался как выделенный из общей картины крупный план, лицо человека... (Из конспектов лекций по кинорежиссуре.) Как антитеза Бывалову в комедии выведен привлекательный образ Стрелки в исполнении Л. Орловой.

Вместе с трогательной наивностью, а также женской доверчивостью и уступчивостью в письмоносце из Мелководска уживается воинственная активность, творческое отношение к жизни... Ее не запугать начальственным окриком и безапелляционным тоном. «Плетью обуха не перешибешь» — это

старое правило не для нее. Человек новой формации, она отважно борется, до конца отстаивает свое мнение и побеждает, разоблачая примитивность и пустозвонство Бывалова.

Стрелка — образ подчеркнуто собирательный, воплощающий народную смекалку и талант. Письмоносец не имеет имени и фамилии, хотя в стихах интродукции фильма (явно для рифмы с Орловой) именуется Петровой. Когда ищут автора песни Дуню Петрову, даже Алеша не знает, что это его любимая!

В противоположность Стрелке, всегда находящейся в гуще трудового люда и являющейся его органической частицей, Бывалов изолирован от народа. Кроме подхалимствующей секретарши у него нет ни соратников, ни приверженцев, ни просто товарищей. Как писал Александров, «отрицательный герой в положительной среде»1. Это отщепенец, случайная помеха на пути мощной народной инициативы. Успехи, которые Бывалов старался связать со своим «чутким» руководством, в картине трактуются как результат творческой деятельности народа.

— Юмор — слово латинское, по-русски означает «влага». Я бы сказал: влага, сок жизни в противовес сухости... Смех имеет очень много оттенков — от беззаботного веселья до желчного сарказма. Для своих целей художник вправе использовать любой из этих оттенков. У меня в «Волге», например, Бывалов решен в жанре смешного, Стрелка — в жанре веселого. Смешное — отрицательное, веселое — положительное, жизнеутверждающее. Веселость означает счастье и здоровье. Самое действенное средство в веселом фильме — легкая приятная музыка...

Искусство смешить — снайперское искусство. Если в драме неточности менее заметны, то комедия требует прямого попадания в яблочко. Здесь все зависит от пресловутого «чуть-чуть», особенно — от ритмической точности.

Очень хорошо чувствовал ритм комедии Игорь Ильинский. Помню, был у нас такой кусочек, Бывалов на пароходе «Севрюга» кричит в мегафон: «Наддай пару!» И клубы пара вылетали из переговорной трубки ему в лицо. Мы снимали эту сцену несколько раз и никак не могли добиться нужного эффекта. Тот, кто пускал пар, не понимал ритма комедии и не мог пустить его в нужный момент. Мы пробовали считать. На счет «раз, два, три» после команды Бывалова пар вылетал слишком поздно. На счет «раз, два» — тоже поздно. На счет «раз» — рано... Мы измучились. Тогда Ильинский, чтобы заполнить паузу и не потерять ритм, стал топать ногой, подавая знак для пускания пара. Это был восемнадцатый дубль.

Или другой пример из того же фильма. Стрелка плывет по Москве-реке. Теряя сознание, она просит «воды» и погружается в

реку. Добиться точного соблюдения ритма в переходе от слов к действию было непросто. Актриса «теряла сознание» то слишком быстро, то тянула. И было не смешно. Опять все зависело от «чуть-чуть»... (Из конспектов лекций по кинорежиссуре.)

Для разрешения новой художественной задачи — соединения едкого сатирического смеха со светлым и радостным, Александров использовал самые разнообразные стилистические и жанровые средства. И при всем этом «Волга-Волга» воспринимается как органически целое произведение.

Начинается комедия музыкально-вокальной интродукцией в традициях старинных «парадов»:

«Вот Бывалов перед вами,

Бюрократ он исполинский —

Играет, играет

Его артист Ильинский.

Письмоносица Петрова,

Стрелкой все ее зовут —

Любовь Орлова, Орлова

Играет эту роль...»

Если запев, по мысли Александрова, должен служить ключом, раскрывающим стиль произведения, то эти неуклюжие стихи, сочиненные вроде бы бродячими артистами, положенные, однако, на приятную музыку, настраивая на веселый лад, вместе с тем дают лишь общий намек на жанровую природу картины, не проясняя ее до конца. Что обещают авторы? То ли водевильное представление, то ли народный, ярмарочный раешник?

Первые же сцены фильма с письмоносицей Стрелкой и Алешей Трубышкиным (артист А. Тутышкин) на плоту даны в ином — лирико-ироническом — ключе. Сохранена лишь некая общая фольклорная окраска, что-то от традиций народных представлений.

А далее следуют сатирические сцены с остроумными диалогами и эксцентрическими трюками.

Кабинет руководителя мелкой кустарной промышленностью Мелководска Бывалова. К нему рвутся посетители с претензиями на недоброкачественные товары. Бывалов отмахивается от них, ссылаясь на дела государственной важности:

«Ежеминутно жду вызова из Москвы и заниматься пустяками не имею времени».

Когда наконец некоторым удается прорваться к нему, Бывалов изрекает:

«Примите от этих граждан брак и выдайте им другой».

Бывалов звонит по телефону, но никто не отвечает. Тогда он выбегает на балкон и кричит кучеру, находящемуся рядом, в сарае:

«— Охапкин! Возьмите трубку.

— Зачем?

— Я буду с вами говорить по телефону».

Скверная слышимость вынуждает бросить трубку и снова перейти на непосредственное общение. Руководитель Кустпрома отдает распоряжение: «Заложить кобылу!» — чтобы ехать на паром за телеграммой.

В ней вместо ожидаемого вызова в Москву Бывалова просят направить туда, на Олимпиаду художественной самодеятельности, местные дарования.

Бывалов пытается передать на паром текст ответной телеграммы. Но у него пропал голос. Тогда он призывает на помощь водовоза:

«— Кузьма Иваныч, кричи: «Отвечаю» — вместе со мной.

— Отвечать вместе с вами?

— Да, да, а то у меня перехватило.

— Вы здесь столько делов натворили, а я буду вместе с вами отвечать.

— Дурак. Ты только кричи, а отвечать буду я.

— А-а, — догадался водовоз. — Я буду кричать, а вы отвечать. Согласен, — и громко затянул: «Бывали дни веселые...»

— Кричи теперь: «Совершенно секретно», — указывает Бывалов.

Водовоз повторяет:

— Кричи теперь совершенно секретно

— Да ты «кричи теперь» не кричи, — сердится Бывалов.

— Ага, значит, кричать теперь не нужно. А когда же кричать-то?

— Кричи теперь, только «кричи теперь» не кричи теперь, а кричи теперь «совершенно секретно».

— Кричи теперь, не кричи теперь... Секретно я кричать отказываюсь».

С помощью огромной толпы Бывалову удается «откричать» на паром «совершенно секретную» телеграмму:

«Соревновании участвовать не могу отсутствием моей системе талантов».

В следующих эпизодах «Волги» режиссер блеснул музыкально-эксцентрическими номерами.

Вот Стрелка пытается убедить Бывалова, что в Мелководске много талантов. Рассказывая о своих знакомых и показывая, на что они способны, она исполняет арию Татьяны «Я пью волшебный яд желаний». И слышит безапелляционное заключение Бывалова:

«— У нас никто так петь не может. Чтобы так петь, двадцать лет учиться нужно!»

Тогда письмоносица выступает с номером другого своего знакомого, Мишки-резчика, и пересказывает монолог из «Демона»:

«— Я тот, говорит, которого никто не любит и все, говорит, живущее клянет.

— Я на улице заниматься самокритикой не позволю!» — отрезает руководитель Кустпрома.

Пристроив колосья вместо усов, Стрелка лихо отплясывает лезгинку — номер Гришки-склейщика.

«— Это про других каждый врать умеет, — «разоблачает» ее Бывалов. — А вот что вы сами можете?»

И растерявшаяся Стрелка, не найдя аргумента, вынуждена признаться, что сама она ничего не умеет.

В качестве доказательств, что в городе есть таланты, на Бывалова обрушивается лавина самодеятельности. Этим оригинальным музыкально-эксцентрическим номерам даже трудно найти что-либо адекватное.

Бывалов зашел в ресторанчик. Обслуживающий его официант на мотив арии Ленского из «Евгения Онегина» и герцога из «Риголетто» превозносит достоинства старого дедушкиного кваса и жигулевского пива. Бывалов смотрит на официанта со страхом, как на человека, у которого «не все дома».

ка вопрос, есть ли в ресторане кто-нибудь еще, официант радостно отвечает:

— Конечно, есть. Вот — целый квартет.

Он отдергивает штору, и из-за буфетной стойки выскакивают четыре повара с огромными кухонными ножами, с поварешками и мисками в руках. Аккомпанируя себе на этом кухонном атрибуте, они исполняют комические куплеты:

«Пусть утихнет праздный говор,

Будто наш советский повар

Плохо делает обед...»

Одна из форм музыкальной эксцентрики «Волги» состоит в

том, что, как и в «Веселых ребятах», герои играют на предметах обихода: на ложках и кастрюлях, на пиле, на бревне, на бутылках. Самодеятельные номера талантливы, неожиданны и убедительны... Но не для заведующего мелкой кустарной промышленностью. Сколько хлопот доставляют чинуше беззаветные служители муз, особенно если они не подчинены ему служебно. Ох уж эти таланты! Бывалов ищет помощи у представителя власти — милиционера.

— Сейчас вызову дворника, — говорит страж закона. Он подносит ко рту милицейский свисток, призванный пресекать нарушения, и выводит на нем колоратурные трели. В ответ распахиваются ворота, из них выскакивает дворник с метлой и лихо пускается в пляс.

Изобретательные и отточенные музыкально-эксцентрические номера «Волги» свежи и самобытны и в то же время органично связаны с драматургией фильма.

Наконец Бывалова приперли к стенке.

«— Что вы от меня хотите?» — взмолился он.

«— Я хочу, чтобы вы отправили лучших ребят на Олимпиаду в Москву». — отвечает Стрелка.

«—Отправить.... вас... в Москву? Не выйдет».

«— Будет лучше, если вы повезете в Москву наш оркестр», — подсказывает выход из положения Алеша Трубышкин.

«—Я повезу... Вот вы талант...»

Комические ситуации перемежаются сценами народного веселья. Возьмем дивертисмент «Свистопляски» или исполнение «Молодежной». Сколько радости, задора, народного лукавства рассыпано в картине! Из сюжета выжато все возможное, так что «Волга-Волга» может служить хрестоматией комедийных приемов.

Завершается фильм водевильной каденцией опять-таки в стиле ярмарочных представлений:

«Бюрократов таких, как Бывалов,

Может быть, и немного найдешь.

Но любой из пройдох и нахалов

На Бывалова очень похож».

Итак, демонстрируя в «Волге» завидное мастерство, режиссер прежде всего расширяет диапазон жанровых приемов и достигает прямо-таки комедийного универсализма. Забавные ситуации, смешные трюки, острая сатира, легкий водевиль, приятные песни, веселые пляски, изящная музыкальная эксцентрика, грубоватые шутки, умелое обыгрывание словесных штампов... В комедии есть

все. И несмотря на это, в ней достигнуто, повторяю, органическое стилевое и жанровое единство. Эту целостность придала фильму общая фольклорная окраска, опора на традиции озорных ярмарочных представлений, проступающая и в драматургическом построении, и в обрисовке характеров, и в постановке комических номеров, и в названии... Как бы то ни было, а в целом получилось веселое, подлинно народное кинопроизведение.

Так, в третьей комедии мы в третий раз видим нового Александрова.

Автор «Веселых ребят» — безудержный в своих выдумках шутник; режиссер «Цирка», не потеряв веселости, стал страстным пропагандистом и воспитателем. В лице постановщика «Волги» мы видим увлеченного рассказчика, умеющего передать свойственную народу проницательность и философскую мудрость. В фильме словно бы воссоздается родившийся в народной гуще анекдот или сказка, наподобие сказки об Иванушке и недобром барине. В проходящем через всю сказку соперничестве крестьянский сын каждый раз оказывается умнее и находчивее недотепы-барина. Как бы ни изощрялся тот в применении своей силы и власти, Иванушка преодолевал преграды и получал свою жар-птицу.

Авторы «Волги» лишь немного переиначили на свой лад героев сказки. Основным движущим драматургическим фактором комедии оставлен слегка усложненный мотив единоборства Стрелки и Бывалова. В разработке сюжета режиссер также придерживается традиционных фольклорных драматургических форм: цели персонажей простодушно обнажены, мотивировки поступков и сюжетных поворотов элементарны в своей жизненной достоверности.

Несколько сложнее остальных выглядит образ Бывалова. С одной стороны, в нем, как и во всей стилистике комедии, просматривается фольклорная основа. Это — трансформированный применительно к советским условиям сказочный персонаж. Персонифицированное воплощение скудоумия и властолюбия.

С другой стороны, многими чертами Бывалов явно перекликается с гротесковым образом Победоносикова из «Бани» Маяковского. И маниакальное тщеславие вместе с возведенным в куб высокомерием. И надоедливое подчеркивание своих выдающихся руководящих способностей. И удручающее невежество, сказывающееся, в частности, в перевирании известных имен (Анжелов, Фейербахов, Александр Семеныч Пушкин — у Победоносикова, Шульберт — у Бывалова). И нищенская бедность лексикона, обыгрывание штампованных

фраз, характерных для данного круга работников (Победоносиков: в моем аппарате; Бывалов: в моей системе). И другие общие черты, вплоть до высокомерного нежелания заниматься мелочами и одинакового отношения к самокритике...

Бывалова, как и Победоносйкова, опекает и охраняет от народа воинственный секретарь (артистка М. Миронова). Если Победоносиков страстно хочет попасть на корабль времени, чтобы совершить прыжок в будущее, то Бывалов всеми силами рвется в Москву, которую тоже связывает со своим будущим повышением по службе.

Несомненно, в образ Бывалова немало привнес Игорь Р1льинский, признавший благотворное воздействие Маяковского на все его творчество:

«Зная его только по совместной работе в его пьесах, я все время ощущал за своей спиной его присутствие, присутствие художника. Я ощущал это в «Лесе», и «Великодушном рогоносце», и в работе в кино»2.

Более заземленным и достоверным, что ли, по сравнению с Победоносиковым сделало Бывалова то, что традиции Маяковского в нем соединены с фольклорными мотивами, а также с жизненными наблюдениями. И это же предопределило необыкновенную выпуклость и многогранность сатирического образа, до сих пор непревзойденного в советском киноискусстве. Именно Бывалов принес комедии основную долю успеха!

— Теория сводит все сюжетное многообразие в литературе и искусстве, и в том числе в кинематографии, к нескольким основным сюжетным линиям. Остальное — вариации. Почти все сюжеты шекспировских трагедий заимствованы, но это не помешало им стать шедеврами мировой драматургии. Так что главное в искусстве и особенно в кино не сюжет, а то, какими живительными соками его напоить, какими бытовыми и социальными красками расцветить, чтобы произведение получилось жизненно достоверным, рельефным и в то же время предстало перед нами невиданными гранями...

Задача художника — подобрать характерные приметы эпохи. Потом умело расставить их в произведении, как вехи вдоль дороги, чтобы в совокупности они создали образ времени. Сейчас я занимаюсь поисками таких деталей для картины «Жизнь за народ». Рядом с композитором Глинкой в фильме будут действовать не вымышленные персонажи, а известные исторические личности: Пушкин, Грибоедов, Стасов, Даргомыжский... Для зрителей они — живое воплощение эпохи.

...По сценарию Михаил Иванович выезжает за границу. Там мы тоже окружаем его известными музыкантами, с которыми он

мог общаться: Беллини, Берлиоз. Кроме того, я запросил подробную справку в Институте марксизма-ленинизма, не находились ли в Берлине или в Париже в одно время с Глинкой Маркс и Энгельс? Если даты совпадут, останется познакомить их с русским композитором. Ведь они могли встретиться на концерте, например, или у общих знакомых... (Из конспектов лекций.)

Работая еще над сценарием «Веселых ребят», разрешающим злободневную и актуальную для того времени проблему смеха, Александров абстрагировался от социальных примет и деталей быта и обратился к условной манере с ориентацией на лучшие западные комические образцы. Это давало возможность обрести неограниченный «веселый материал» и одновременно помогало постичь механику комедийных приемов и трюков.

Получилось произведение, где в условной обстановке, долженствующей обозначать Советскую Россию, действовали отвлеченные персонажи, именуемые, однако, колхозным пастухом, нэпманшей, домработницей...

В «Цирке» режиссер сделал резкий переход от раскритикованной условности «Веселых ребят» к социальной достоверности изображаемой действительности. Актуальную проблему (догнать и перегнать Америку) он подкреплял «сиюминутными» приметами времени и достоверными деталями быта. Зрителям представлен только что введенный в строй Московский чудо-метрополитен со сверкающими поездами. Неплохо обыграна «лестница-чудесница», когда Скамейкин пытается выбраться из метро по спускающемуся эскалатору и демонстрирует забавный бег на месте. Одна из сцен снята в ресторане на крыше новой гостиницы «Москва» — гордости москвичей. Из гостиницы открывается вид на Красную площадь, на Большой театр...

В «Волге» режиссер тоже не забывал о подлинных деталях нового, органично включив в действие канал «Москва — Волга» вместе с красивыми воротами-шлюзами, только что построенный Химкинский речной вокзал... Но подлинно национальный и социальный колорит комедии и ее действующих лиц определили не эти, пусть масштабные, но, однако, единичные объекты, а, скорее, идущие от русской фольклорности микроэлементы — характерные приметы в обстановке, во внешнем облике людей, в их речи, поведении, в строе мышления и т. д.

Как видим, время, в которое жил и творил Александров, воплощалось в его произведениях осязаемо, зримо как в содержании, так и во всех компонентах художественной формы, и в том числе — в сочетании конкретно-бытового и условного. Его

комедии — это своеобразный сплав обобщенно-абстрактных персонажей с приметами времени, достоверными и даже документальными. Причем, как мы убедились, в разных лентах («Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга») эти элементы соединяются в различном качественном и количественном соотношении. И эти наблюдаемые от фильма к фильму изменения в характере соотношений конкретного и отвлеченного не случайны, они отражают общественные процессы, протекавшие в то время в первом в мире социалистическом государстве.

Начатый в «Цирке» переход от условности «Веселых ребят» к временной и бытовой конкретности отражает, в частности, процесс стабилизации общественной жизни в стране, связанный с наступлением социализма по всему фронту. И думается, что производство и выпуск наиболее органичной и социальной «Волги», где все с первой до последней сцены связано с родной природой, с русским жизненным укладом, с советскими людьми, совпали во времени с высшей точкой этого процесса. Если это верно, то последующий этап общественного развития страны комедиограф должен был, по логике явлений, отражать в каких-то иных формах сочетания достоверного и условного. Ниже увидим, что так и получилось на деле.

— Одним из важных слагаемых комедийного успеха является темп, быстрота смены впечатлений, стремительность действия. Комедии противопоказаны вялость, медлительность. Хороших показателей я добивался с Игорем Ильинским. На репетициях ассистенты с секундомером в руках засекают, сколько времени длится кусок. Скажем, первая репетиция идет 36 секунд, 18 метров, — в четыре раза дольше, чем предполагалось; вторая-14... Я все время «жму», хорошо помня золотое правило: быстро, но не спеша. И вот Ильинский добивался, что из 18 метров получалось четыре, что делало комедию очень легкой, быстро воспринимаемой. И при этом не выбрасывалась ни одна реплика, ни одно слово... С очень немногими актерами мне удавалось достигнуть такого уплотнения. (Из конспектов лекций по кинорежиссуре.)

«Волга-Волга» обильно насыщена музыкой, пронизана музыкальными ритмами. Многочисленные музыкальные номера цементируются двумя главными лейтмотивными темами, воплощающими две основные драматургические линии фильма. События общественного значения отражены «Песней о Волге», личные отношения Стрелки и Алеши Трубышкина — лирической песней «Дорогой широкой». Кроме впечатляющих ансамблей и хоров, передающих общую народную атмосферу действия, в фильм включено много сольных музыкальных партий. Каждый

персонаж наделен своей арией, своим индивидуальным музыкальным номером. Эти номера служат основным средством характеристики и индивидуализации образов. Возьмем хотя бы куплеты боцмана, песенку водовоза... И далее милиционер, бородатый лесоруб, официант, дворник, балалаечник, пионер — каждый выступает со своим ударным номером. И лишь Бывалов, заметьте, лишен музыкальной арии. Он, так сказать, безарийный.

Соединив окружающий его жизненный материал с фольклорными и водевильными традициями и мотивами, режиссер показывает нам традиционных героев русских народных сказок, и в то же время они современные ему советские люди.

Музыкальная драматургия фильма вызвала немало нареканий. В газете «Кино» за 17 апреля 1938 года, в рецензии на «Волгу» А. Корчагин писал о «надуманном, раздутом конфликте сторонников классической и народной музыки».

Рецензия Дм. Михайлова на фильм многозначительно озаглавлена: «Куда же девался Шуберт?» (газ. «Кино, 1938, 23 апреля). В ней автор говорил о «наивной, искусственной, нелепой» борьбе в картине почитателей «профессиональной» и «самодеятельной» музыки. «Проблема: кто лучше — некий дядя Кузя или дядя... Бетховен?» Причем авторы комедии как будто отдают предпочтение дяде Кузе». Заканчивается рецензия следующими словами:

«Поэтому, когда глубоко вдумаешься в основную идею фильма «Волга-Волга», на память приходят слова Бомарше: «Я тороплюсь смеяться из опасения, как бы не заплакать».

Если при анализе комедии отталкиваться от противопоставления дяди Кузи дяде Бетховену (а эта линия действительно просматривается в ней), то можно обнаружить еще один аспект, незамеченный критиками. А именно. Самодеятельных артистов Стрелки, исполняющих народные номера, авторы поместили на самодельный плот, а позднее — на неприхотливый парусник «Лесоруб», а оркестр Трубышкина с западным репертуаром — на пароход «Севрюга», который охарактеризовали известной песенкой:

«Америка России подарила пароход,

С носа пар, колеса сзади...

И ужасно, и ужасно,
И ужасно тихий ход».

Так, следом за «Цирком» режиссер и в «Волге» ввел мотив Америка — Россия.

Старый пароход дышит на ладан. Даже капитальный ремонт

не мог вдохнуть в него бодрость и энергию. И авторы изобретательно потешаются над этой посудиной. У нее падает труба, проваливается палуба, рушится надстройка... И в конце концов судно, вместе с классическим репертуаром садится на мель. Правда, та же участь вскоре постигает и «Лесоруб».

Эта линия фильма «Америку — Россия» получила неожиданный отклик в годы второй мировой войны.

— Сталин послал Рузвельту комедию «Волга-Волга», — говорит Григорий Васильевич. — Рузвельт пригласил переводчиков. Посмотрел картину и не понял, почему советский премьер подарил ему эту ленту. Потом говорит: «Вы не переводили слова песен. Может быть, разгадка там?» Посмотрели фильм еще раз. Переводчики тщательно переводили все. Когда лоцман пропел «Америка России подарила пароход», Рузвельт воскликнул: «Вот теперь понятно!

Сталин упрекает нас за тихий ход, за то, что мы до сих пор не открыли второй фронт». Об этом писал в своих воспоминаниях авиаконструктор Яковлев.

Нечто похожее рассказал о «Волге-Волге» и Игорь Ильинский:

«Правительство настолько хорошо отнеслось к этому фильму, что во время войны, на Тегеранской конференции, он показывался Рузвельту, и как курьез, присутствовавшие

во время просмотра рассказывали, что Рузвельт добродушно-подозрительно отнесся к словам Володина, когда он пел:

Америка России подарила пароход:

Две трубы, колеса сзади

И ужасно тихий ход», —

по-видимому, ища здесь какого-либо намека на современную ситуацию»3.

Режиссер и в дальнейшем не упускал случая противопоставить развивающуюся Советскую страну загнивающему капиталистическому миру. Рассказывая в «Светлом пути» о стахановском движении ткачих, начавших работать на десятках станков одновременно, авторы вложили в уста одного из инженеров фабрики следующие слова:

«— Нигде ничего подобного я не видел ни в Лионе, ни в Манчестере... В Англии, передовой стране текстильной промышленности».

Конфликт в картине «Встреча на Эльбе» (1949, сценарий бр. Тур и Л. Шейнина), рассказывающей о переходе на мирные рельсы немецкого городка, оказавшегося разделенным на советскую и американскую зоны, зиждется на

противопоставлении советского военного коменданта американскому, которое включает широкий круг проблем: общая политика, характер управления секторами городка, отношение к местным жителям...

Противопоставление подчеркнуто пикировкой на приеме у американцев, где советский комендант и хозяева состязаются в остроумии, а один из американских офицеров ведет счет:

«—Три ноль в пользу русских».

Вышедший на экраны в 1960 году «Русский сувенир» (автор сценария и режиссер Г. Александров) строится на посрамлении приехавших в Советский Союз иностранных, главным образом американских, туристов. Советская действительность наголову разбивает предвзятые буржуазные концепции, но выражено это в фильме лобово, малохудожественно.

Даже в фильме-концерте «Человек человеку» (1958) автор текста Е. Воробьев и режиссер Александров вложили в уста диктора следующую фразу:

«Люди, которые встретились здесь, по-разному догоняют Америку. Одни — качеством исполнения американской песни, другие — количеством молока, мяса, шерсти...»

Как видим, противопоставление нашего, советского капиталистическому (главным образом североамериканскому) стало после «Веселых ребят» одним из главных мотивов творчества Александрова.

Однако вернемся к «Волге». Следом за первыми рецензентами все последующие критики упрекали Александрова за необоснованный, мягко выражаясь, конфликт классической и самодеятельной музыки. И тем не менее думается, что в этом кажущемся беспочвенным музыкальном противоборстве (дядя Кузя или дядя Бетховен) проглядывает жизненная основа. В нем высмеивается соперничество музыкальных коллективов, доходящее порой до абсурда. Ведь мы имеем дело с комедией, тем более сатирической! И то, что победа в этом соревновании отдана самодеятельному произведению, нельзя трактовать как низвержение музыкальной классики. Чтобы утвердиться, вновь созданная песня нередко вынуждена была вступать в борьбу с известными произведениями, заполонившими репертуар. Этот извечный конфликт самоутверждения (отнюдь не влекущий за собой механического отрицания другой силы) характерен для творчества Александрова начиная с его первой комедии. Так, в «Композиторе Глинке», биографическом фильме о великом русском композиторе, снятом режиссером в 1952 году (авторы сценария Г. Александров, П. Павленко и Н. Тренева), русская музыка ведет борьбу с сочинениями западных и, в частности,

итальянских композиторов. Дело доходит до прямого столкновения — одновременного звучания двух произведений во время репетиции оперы Глинки «Иван Сусанин» и оперы Г. Доницетти «Пуритане». Но это не значит, что режиссер против сочинений итальянских композиторов. Предупреждая выпады критиков, авторы вложили в уста Глинки следующую фразу:

«— Я тоже люблю итальянскую музыку, но почему в Петербурге ее сделали преградой для нашей, русской?»

Аналогичная мысль лежит в основе конфликта между классической и самодеятельной музыкой в «Волге». К тому же борьба музыкальных коллективов — далеко не главная в этом многослойном, полифоническом фильме. За ней встает более содержательный конфликт активных сил народа с тупоголовым, спесивым чинушей Бываловым. Это не только противопоставление ретрограда и рутинера новому, зарождающемуся, скорее, это столкновение бездарности с талантом, с творческой активностью; формализма и бездушия — с живой жизнью народа.

Не принимая ничего творческого, чиновник от Кустпрома поддержит того, кто сумеет использовать его убогую психологию, его эгоистические устремления. Он постарается примазаться к тому, кто победит.

В музыкальном фильме конфликт Бывалова с окружающими людьми нашел специфическое выражение — через творческую несовместимость его с музыкой, и не только новой, самодеятельной, но и с профессиональной, даже классической.

Музыка в «Волге» — это живой пульс народного бытия. Именно через нее проявляется активность героев. Именно при соприкосновении с ней выявляется наличие или отсутствие в человеке творческого начала. Поэтому музыкальные номера в картине как будто одухотворяются и обретают некое самостоятельное значение.

Песни и пляски пронизывают ленту оптимистическим мироощущением, воспринимаются как свидетельство деятельной, духовно богатой жизни народа, а Бывалов озабочен не делом, а своей карьерой.

Главным «врагом» Бывалова в музыкальной сфере выступает сочинение Стрелки «Песня о Волге». Причем истории развития и становления этой песни в фильме уделено, пожалуй, не меньшее внимание, чем характеристике основных героев.

В самом начале в исполнении автора под баян песня звучит скованно, даже монотонно, как деревенская припевка:

«Много песен про Волгу пропето,

Но еще не сложили такой...»

Во время дивертисмента в Мелководске эта песня в исполнении хора с оркестром обретает уверенность, звучит как марш. Здесь она впервые сталкивается с Бываловым непосредственно. Начальник Кустпрома путается под ногами музыкантов, без дела блуждает среди поющих и танцующих или прячется от них.

На плоту звучание «Песни о Волге» обретает новое качество. Ее исполняют как народную плясовую. Зритель начинает воспринимать этот лейтмотив не только как эмоциональный и музыкальный стержень, но и как важный идейный фактор. Волга, Москва, Россия — эти слова издавна выражали одно понятие и были взаимозаменимы. Не удивительно, что в фильме русская река становится символом новой, социалистической России, а песня о Волге — выражением полнокровного, свободного и радостного народного бытия.

Двенадцатилетний музыкант еще более усложняет мелодию и аккомпанемент песни, украшая их вариациями и хроматизмами. В его исполнении на рояле песня звучит как вальс.

Как видим, с блеском разработанная и инструментованная Дунаевским, песня непрерывно изменяется. Она словно бы начинает жить в фильме самостоятельной жизнью. И все время по-разному взаимодействует с Бываловым (впрочем, как и с другими действующими лицами комедии). Постоянно оборачиваясь к нам Новыми гранями, песня утверждает все новые стороны советской жизни и постепенно все более теснит начальника Кустпрома.

Сочинение Стрелки понравилось оркестрантам Алеши. Они записывают ноты на листках из персонального блокнота Бывалова. Ветер разносит листки с нотами, и музыка становится известной широкой публике. На Московском море песня в разном исполнении доносится со всех сторон: с каждого судна, катера, парусника в самых разнообразных инструментальных и вокальных формах. Здесь и военный оркестр, и хоровые капеллы, и сольные исполнения... Песня звучит то как легкий эстрадный танец, то как плясовая, то грозно и предостерегающе, как песня-марш... Она то гордая и спокойная, то нежная, лирическая, то широкая, эпическая, то бодрая, искрящаяся... Яркий, интересный эпизод!

Праздничная атмосфера на Московском море контрастирует с настроением Стрелки. И чем разнообразнее и убедительнее звучит «Песня о Волге», тем сильнее это задевает автора. Выходит, что написанная ею песня известна чуть ли не всей стране! Как? Почему единственную ценность, с которой она ехала

на фестиваль, похитили? Некоторые шутники, вроде Алеши Трубышкина, намекали, что во всем виновата она сама, выдав чье-то сочинение за свое. Так скандальная ситуация, возникшая вокруг марша из «Веселых ребят», получила здесь своеобразное преломление.

По странному стечению обстоятельств, разлетевшаяся по морю песня оказалась связанной с именем Бывалова. И последовавший после этого недоразумения комический эпизод в парадоксальной форме раскрывает взаимоотношения этого жалкого «кустаря» с музыкой вообще и с песней в частности. Бывалов испуганно отпирается от песни, как от преступления. Затем активно помогает найти ее истинного автора и грозно наседает на «товарищей Дунь», требуя сознаться, кто из них повинен в сем грехе.

Завершается разработка песни в финале картины. В исполнении сводного оркестра и хора она звучит торжественно, как гимн, знаменуя победную поступь советского народа.

«Песня о Волге» получает в фильме признание и приз чуть ли не как лучшая песня современности. И несмотря на отсутствие в песне выдающихся музыкальных достоинств, это признание не выглядит нелепым. Блеск разработки и инструментовки, самостоятельная одухотворенная и интересная жизнь в фильме и высокая идейная нагрузка приподнимают ее и как бы восполняют мелодические недостатки.

Попытка дельца от кустарной промышленности приобщиться к признанной песне и даже стать запевалой потерпела крах. Если в иных сферах общественной деятельности можно скрывать или маскировать свою бездарность, то исполнение песни, как и всякое творчество, требует эмоциональной чуткости, душевной отзывчивости, ну и просто человеческой отдачи. А всего этого Бывалов начисто лишен. Песня выявляет не только нравственную несовместимость Бывалова с музыкой, но и его чужеродность советской действительности. «Песня о Волге» и Бывалов — это два полюса комедии, две органические составные ее конфликта. Только рассматривая их во взаимодействии, можно вскрыть полностью идейную концепцию фильма.

Между тем одни критики, отмечая идейно-художественную исключительность образа Бывалова, обходили молчанием роль музыки, другие утверждали, что в основе «Волги» — история создания песни.

Ошибку подобного же рода содержит и рецензия И. Колина:

«Режиссер Александров одевает несложную фабулу в нарядные платья, тонко и красочно орнаментует основную фабульную линию сложными узорами, и картина становится

красочной, забавной и, главное, очень и очень веселой».

Отталкиваясь от этих верных наблюдений, автор приходит к ложным выводам. Он характеризует комедию как музыкальное обозрение (статья озаглавлена: «Фильм-ревю») и заключает, что сатирический образ Бывалова выпадает из строя и стиля лирико-музыкального произведения. «Бывалов — лишний в картине»4.

В своем анализе рецензент не поднимается выше констатации факта. И потому образное, музыкально-художественное воплощение режиссером идейной концепции принимает за недостаток комедии: утверждение идейной чуждости и ненужности Бывалова советскому обществу он трактует как ненужность его фильму.

— Сообразительность, находчивость режиссера и даже творческая фантазия не всегда связаны с идейно-художественными достоинствами снимаемого фильма впрямую. Иногда они расходуются на преодоление мелких житейских и организационных неувязок, которые в конечном счете тоже отражаются на творчестве. Тем не менее вы должны быть готовы к тому, что больше всего энергии режиссер тратит не на чистое творчество, а на организацию творческого процесса, на создание подходящей обстановки в группе... Помню, мы снимали на Химкинском водохранилище в середине ноября. Вода была студеная — уже льдинки плавали у берега, а Бывалов бросался в воду следом за физкультурницей, в надежде, что это — Дуня Петрова.

Прыгать приходилось с верхней палубы комфортабельного теплохода — метров с восьми, в костюме, в кепке, с портфелем... Когда Ильинский прыгнул первый раз, его вытащили из воды, растерли, переодели в сухое платье, дали кофе и рюмку коньяку. Все было хорошо, «за исключением пустяка»: заело пленку, и я боялся сказать, что нужно прыгать второй раз... Однако делать нечего — я сказал: «Игорь Владимирович, вы замечательно прыгнули. Но вот если прыгнуть и в это время еще болтать ногами, как будто вы идете по воздуху, будет гораздо смешнее». Расчет оказался верным: Ильинский «загорелся», крикнул: «Давайте!» — и побежал прыгать опять.

Но злоключения на этом не кончились: мимо проходил какой-то пароход, в момент прыжка «Севрюгу», с которой мы снимали, качнуло волной, аппарат приподнялся, и Бывалов не попал в кадр. Его опять вытащили, растерли, переодели в сухое. Опять дали кофе и рюмку коньяку... И пока он согревался, мне надо было еще что-то придумать... Я подсел к нему и сказал: «Знаете, это было уже хорошо. Но слишком часто вы болтали ногами. Надо реже...» Он снова крикнул: «Давайте!» — и побежал

прыгать опять.

В общем, только на седьмой раз все обошлось благополучно, и Игорь Владимирович, замерзший, продрогший, выполнил героическую свою работу5. Но не поймите меня превратно. Если бы я ничего не придумал, Ильинский и без моих «психологических ходов» прыгал бы. Все семь раз. Но зарядить его большой творческой задачей, — значит, облегчить ему преодоление бытовых, организационных помех... (Из конспектов лекций по кинорежиссуре.)

Вместе с Дунаевским в «Волгу», как и в предыдущие фильмы режиссера, активно вносил свою лепту Василий Иванович Лебедев-Кумач. Поэт начал печататься в 1916 году. Во время гражданской войны он писал во фронтовых газетах:

«Ворошилов ворошит,

А Буденный будит,

Красный флаг огнем горит,

Хлеб и мир добудет...»

Затем сотрудничал в «Рабочей газете» и «Крокодиле» под псевдонимом Савелия Октябрева, писал тексты для эстрадного театра «Синяя блуза» и красноармейской аудитории, а позднее — для Мюзик-холла Л. Утесова.

Но результаты творчества поэта были скромными. И вдруг счастливое соединение с Дунаевским и Александровым сделало имя Лебедева-Кумача известным.

«Для нас, пишущих песни, — писал А. Сурков, — успех Лебедева-Кумача был неожиданным и ошеломляющим»6.

И для такого удивления были причины. Вроде бы не примечательные с поэтической точки зрения стихи принесли автору баснословную известность.

Видимо, Василий Иванович был от природы наделен талантом поэта-песенника. Он понимал музыку и умел находить для нее идентичные по чувствам слова и мысли. Дарование, кстати, довольно редкое. Беранже, например, писал: «Отнюдь не для того, чтобы превознести свои заслуги, я хочу сказать, что хороших драматургов всегда больше, чем превосходных авторов песен»7.

Длительное и успешное содружество Лебедева-Кумача с Дунаевским и Александровым базировалось на общности их взглядов и эстетических устремлений. Они одинаково воспринимали действительность, выражали сходные стремления. В стихах Василия Ивановича было все, что и в сочинениях

композитора и в фильмах режиссера: бодрость и уверенность, порыв и устремленность в будущее... Четкие, афористически точные фразы («...И тот, кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадет»); созвучные времени ораторские призывы и возгласы («Шагай вперед, комсомольское племя»); предельная простота и ясность изложения мысли...

«Кто весел, тот смеется,

Кто хочет, тот добьется,

Кто ищет, тот всегда найдет...»

Содружество Дунаевского и Лебедева-Кумача было удачным и в том отношении, что оба они не цеплялись за свои мелодические или словесные фигуры, а смотрели на песню с точки зрения целого. Поэт и композитор охотно шли навстречу друг другу, переделывали текст или мелодию, добивались их органичности, слитности.

Как и Дунаевский, Лебедев-Кумач апеллировал к «комсомольскому племени». Еще до сотрудничества с композитором он провозгласил:

«Поэту можно быть седым, —

Но стих быть должен молодым,

Чем дальше мы от молодежи,

Тем меньше трепетных стихов,

И лишь чудак спокойно может

Писать стихи для стариков».

Добиваясь яркости и выпуклости поэтических образов, Лебедев-Кумач широко пользовался таким художественным тропом, как олицетворение: неодушевленные предметы он наделял характерными человеческими чувствами:

«А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер!»

«И когда запоет молодежь, —

Вся пшеница кругом подпевает,

Подпевает веселая рожь!..»

Получившая невиданное распространение песня стала для Лебедева-Кумача самым характерным выражением молодой,

«невозможной радости».

На заседании Верховного Совета РСФСР 17 июля 1938 года депутат Лебедев-Кумач произнес стихотворную речь:

«Мы — новые люди, и в наш парламент

С песней народ послал меня...»

Уже в «Веселых ребятах» была найдена удачная поэтическая форма выражения мироощущения советских людей:

«Мы любим петь и смеяться, как дети...»

«Шути и пой, чтоб улыбки цвели...»

Породнившись в первом фильме, смех и песни и дальше шествовали рука об руку:

«Раньше песню тоска наша пела,

А теперь наша радость поет...»

«И солнцу улыбается,

И песней заливается страна...»

Александров не забывал о том, что кино — искусство коллективное. А самое главное в совместном творчестве — не уподобляться лебедю, раку и Щуке, Тогда Сила соавторов, подобно сжатым в кулак пальцам, увеличивается многократно. Неповторимые особенности творчества каждого, вливаясь в фильм, становились индивидуальными чертами этого фильма. Поэтому режиссер старался не изменять привязанности к работникам, художническое кредо которых перекликалось с его собственными идейно-творческими установками. Это помогало добиваться гармонии, стройности ансамбля, органичности стиля... Наиболее постоянными и верными его сподвижниками были Л. Орлова, И. Дунаевский и В. Лебедев-Кумач.

Но стремительное время постоянно выдвигало перед режиссером новые задачи, для разрешения которых привлекались новые творческие силы. Поэтому со многими деятелями кино у Александрова были разовые контакты. И несмотря на успешное, казалось бы, выступление в фильме, они уходили от режиссера навсегда. Одноконтактным было содружество почти со всеми кинодраматургами, за исключением Н. Эрдмана (два фильма). По одному разу снимались у него такие актеры, как Л. Утесов («Веселые ребята»), Н. Черкасов, Р. Плятт, Ф. Раневская («Весна»), Э. Гарин и А. Попов («Русский сувенир»)... И среди них метеором сверкнул в его творчестве Ильинский.

Александров говорил и писал, что с Игорем Владимировичем

было интересно работать: он точно ощущал комедийный ритм и помог найти немало интересных деталей и остроумных реплик. «Ильинский вносил много — он участвовал не только в создании своей роли, но и в создании комедии»8. И все-таки постановщик не решился еще раз использовать актера с таким редким даром. И образ Бывалова, несмотря на триумфальный его успех, не нашел продолжения в творчестве Александрова, как и некоторые прочие плодотворные тенденции «Волги».

5. Кто был ничем

— Вы должны постоянно вбирать в себя самые различные знания, стремиться к тому, чтобы стать настоящими эрудитами... Чтобы вырос колос пшеницы, у растения прорастает 20 километров корней, которые берут соки из разных слоев земли. Чтобы созрело произведение искусства, нужны глубокие корни познания всего, что накопило человечество.

Знания — основа всякой успешной деятельности, из знания вырастает умение. А на почве умения созревает талант. Чтобы работать в кино, надо многое уметь, надо выработать универсальный профессионализм. Поэтому кинорежиссеру противопоказано останавливаться на одноплановых постановках, на сходных темах и проблемах... Он должен делать фильмы, разные по темам, по жанрам, по манере... Работать, с новым материалом, с неизвестными актерами...

Как выразился Шаляпин, не делай того, что от тебя ждут. После комедии «Цирк» многие думали, что я и дальше буду ставить фильмы о жизни цирковых артистов. Но я к этой теме не возвращался. После войны снял «Встречу на Эльбе», картину, далекую от комедийного жанра. Сейчас работаю над биографическим фильмом о великом русском композиторе Михаиле Ивановиче Глинке.

А впереди у меня задумка — экранизировать «Евангелие». На мой взгляд, это будет уморительная эксцентрическая комедия, полная немыслимых положений. Ловкий трюкач и гипнотизер Христос ходит по морю, как посуху, одним хлебом умудряется накормить огромную толпу и совершает всякие другие чудеса... (Из конспектов лекций по кинорежиссуре.)

После революции в народе проснулась невиданная тяга к знаниям, к творческому дерзанию. Сообщения о расцвете талантов в Советской стране заполняли в то время газетные и журнальные страницы. Претворялись в жизнь строки революционного гимна: кто был ничем, становился всем. Рабочие и крестьяне превращались в руководителей советских предприятий и учреждений, в красных профессоров, в народных комиссаров... Одним из распространенных вновь образованных

слов, которыми щедро обогащался, а нередко и засорялся русский язык, было «выдвиженец»...

Александров сам начинал творческий путь в театре рассыльным, затем работал помощником гримера, помощником костюмера, помощником электрика... Сейчас можно с улыбкой повторить его слова: «Как хорошо быть рассыльным, прежде чем стать режиссером»1.

Проблема проявления и признания таланта у героев, намеченная еще в «Веселых ребятах», становится одним из главных лейтмотивов всего творчества Григория Васильевича. И если в «Цирке» эта проблема несколько оттесняется большими гражданскими и публицистическими идеями, то в «Волге» она опять в центре композиции.

Одаренность, творческая жилка — основное мерило персонажей фильмов Александрова, показатель их достоинств или недостатков. Творчество делает человека личностью, приносит моральное удовлетворение и общественное признание. Естественно, что сферой приложения таланта в музыкальных картинах является, как правило, музыка.

Талант находится в основе драматургического развития: александровских комедий. Горьковское определение сюжета как истории роста или раскрытия характера Григорий Васильевич, можно сказать, конкретизировал. Как правило, его комедии тоже держатся на росте и раскрытии героев. Но его интересовал творческий рост действующих лиц, связанный главным образом с раскрытием одаренности. В разных вариантах тема роста и проявления таланта повторяется почти во» всех фильмах Александрова.

Во второй половине 30-х годов среди трудящихся страны поднялась мощная волна трудового энтузиазма. В газетах, стали появляться портреты рабочих и колхозных новаторов, показавших невиданно высокую производительность труда. По имени зачинателя движения, шахтера-забойщика Алексея Стаханова, их называли стахановцами. В сельском хозяйстве наибольших успехов добились свекловод Мария Демченко и бригадир-тракторист Даша Ангелина, на железнодорожном транспорте — машинист Петр Кривонос, в обувной промышленности — закройщик Николай Сметанин, в автомобильной — слесарь Александр Бусыгин, в металлургической — сталевар Макар Мазай, в текстильной промышленности — ткачихи Вичугской фабрики Дуся и Маруся Виноградовы — сестры по работе, как называли они себя...

Этот патриотический взлет творческой инициативы и отразил вышедший в 1940 году фильм Александрова «Светлый путь»

(автор сценария В. Ардов).

Пьеса В. Ардова «Золушка», поданная автором как заявка на сценарий, получила убийственное заключение редактора (оно в архиве «Госфильмофонда»).

«Пьеса бедна событиями, посредственна и пошловата... Превращение Тани из неотесанной деревенщины в передовую и культурную стахановку фантастически неубедительно... Сама идея изобразить девушку-стахановку в виде Золушки — затея барская».

Александрова такой отзыв не смутил. Аллегория со сказочной Золушкой позволяла раскрыть преображение героини наиболее выпукло и в то же время избавляла от необходимости давать психологически убедительную мотивировку этой трансформации. Поэтому режиссер не только принял авторскую концепцию, но все усилия, все свое мастерство направил на убедительное раскрытие преобразующей и одухотворяющей роли таланта. В соответствии с духом времени и с большим политическим значением темы расцвет личности в этой картине показан в наиболее чистом, что ли, даже в обнаженном виде.

Как и в «Веселых ребятах», новая героиня Л. Орловой, Таня Морозова, появляется перед нами в качестве домработницы. Она начинает жизненный путь в буквальном смысле от. печки, от кухонной плиты, и вырастает в знатного человека, на которого равняется страна: в известную стахановку, а потом в инженера. И как в сказке — получает своего принца. В качестве высшей награды за самоотверженный труд она избирается депутатом Верховного Совета СССР.

В сюжете «Светлого пути» (и почти в такой же степени в сюжетах «Цирка» и «Волги») нет ни розыгрыша, ни остроумного анекдота, то есть нет того комического зерна, вокруг которого концентрируются и на котором основываются комические трюки.

В руках другого мастера эти истории роста и раскрытия таланта могли бы вылиться в произведения различных жанров... Григорий Васильевич превращал их в жизнеутверждающие комедии.

Рассказ о росте и процветании — это прежде всего утверждение человека, его творческих сил и возможностей. Успехи персонажа сами по себе вызывают ощущение радости и торжества. Это — хорошая основа для жизнеутверждающей комедии. Плюс бодрая искрящаяся музыка, плюс отдельные комические трюки и легкие эстрадно-цирковые номера. В итоге — жизнерадостность, праздничность.

В фильмах Александрова талант всегда возвеличивает героев, приводит к изменению их судьбы. И эти трансформации

персонажей режиссер всячески подчеркивает, воплощая их в яркие запоминающиеся кадры.

В «Веселых ребятах» на Орловой, выступающей на сцене Большого театра, вместо рабочего одеяния служанки наплывом появляется шикарное концертное платье, на голову она надевает очутившуюся в руках шляпу с перьями. И посудомойка Анюта, подобно гадкому утенку, преображается в красивую эстрадную артистку Аниту.

Режиссеру, как и зрителям, не важно знать, откуда все взялось и как сделалось. Отсутствие реалистической мотивировки метаморфозы героини выделяет это событие из общего контекста, заставляет обратить на него особое внимание.

В красочной картине циркового представления в «Цирке» образованный из артисток кордебалета скромный бутон оживает и распускается в пышный цветок. И в центре цветка, счастливая Мери.

В «Светлом пути» Татьяна Морозова в Кремлевском дворце получила орден. Взволнованная, она подходит к зеркалу в золоченой раме и, как бы вспоминая, видит в нем живые картинки, воспроизводящие основные этапы ее «карьеры». Вот в зеркале она — служанка. Потом — подсобница на текстильной фабрике и т. д. Зрительный ряд сопровождается песенкой, в словах которой также прослеживается жизненный путь героини:

«Деревенская девчонка

В услужении жила.

Вечно в саже, сажа даже

На носу у ней была...

И работала отлично,

Как Стаханов научил,

И Калинин самолично

Орден Золушке вручил...»

Так подчеркивается волшебный характер превращения героини из «деревенщины» в знатную стахановку.

В этом же фильме Таня Морозова парит на автомобиле, приподнятая, как на пьедестале, над людьми, над столицей, над страной. И уже в финале Таня и Алексей Николаевич (артист Е. Самойлов) совершают триумфальное шествие по павильону

выставки. Перед ними, как по мановению волшебной палочки, сами собой распахиваются двери: одни, вторые, третьи... открывается выход на площадь фонтанов.

Какие же обстоятельства помогали действующим лицам раскрывать свой талант и добиваться успеха?

Выдвижение героев «Веселых ребят» явилось делом случая и комических недоразумений, в результате которых пастух очутился на дирижерском возвышении, а посудомойка сначала попала в катафалк к эстрадному коллективу, а потом вместе с ним — на сцену Большого театра.

В дальнейших работах факторы, способствующие росту персонажей, находились в советской действительности. Директор в «Цирке», когда надо поблагодарить или поцеловать красивую актрису, делает это «от имени месткома, от имени дирекции, от имени Главного управления госцирками». Освободиться Мери от плена предвзятости и страха помогает любовь. А главное — то, что на земном шаре появилась страна с самыми человечными законами и нормами общежития.

В «Волге» энергия письмоносицы сплачивает талантливых людей Мелководска и сметает все преграды. А инициативу таких людей пробуждает творческая атмосфера в стране.

Тщательнее всего обстоятельства, помогающие преображению героев, разработаны в «Светлом пути». Главную роль в росте и формировании Тани Морозовой здесь играет секретарь парткома Мария Сергеевна (артистка Е. Тяпкина). Подобно сказочной фее, она наделена волшебным даром преображать людские судьбы. Она «определила» Таню сначала на курсы ликбеза, потом на текстильную фабрику. Она поддержала ткачиху-новатора...

В ночь под Новый год инженер Лебедев после длительного перерыва встретил Таню. Происходит игривый разговор:

«— У вас и в гостинице такие глаза были? — спрашивает Алексей Николаевич.

— Нет. Это мне на фабрике выдали, по списку фабкома.

— На фабрике вам и характер другой дали».

Чувство современности в фильмах Александрова сочетается с простодушием в подаче материала. Новый характер взаимоотношений человека и среды в новой общественной формации он раскрывал убежденно, умело используя для этого музыку, юмор, все выразительные средства кино.

Развернувшееся в стране стахановское движение заставило героиню задуматься над повышением производительности труда в своем деле и проявить инициативу. А когда дирекция фабрики не разрешила ей работать на шестнадцати станках вместо восьми, она не останавливается перед тем, чтобы написать об этом в

Совнарком. И если бы не подоспела ответная телеграмма, Таню здорово бы пропесочили за такую самодеятельность, а ее почин заглох бы в зародыше.

И все-таки в первую очередь Таня борется, можно сказать, сама с собой, побеждая собственную неграмотность, приступы неуверенности в себе...

Этот внутренний конфликт усилен музыкальной драматургией. Одна из ведущих лейтмотивных музыкальных тем связывается с картиной летящих в теплые края журавлей. Рисованные птицы завершают комедию, превращаясь в надпись: «Конец». Они же открывают рассказ: в них трансформируются буквы названия фильма. Когда одна из птиц отбилась от стаи, в песне поется:

«За бураном, за туманом

Я пути не различу.

Ой, боюсь, боюсь, отстану,

Ой, боюсь, не долечу...»

Мелодия этой песни лейтмотивом проходит через весь фильм, а слова меняются. Вечером, когда подруги гуляют с парнями, Таня, отказавшись от житейских искушений и соблазнов, штудирует в общежитии какую-то книгу. Обложка книги показывается во весь экран, и мы видим «Спутник начинающего ткача». С улицы доносятся мужские голоса:

«Я гулять с тобой не стану

И встречаться не хочу...»

А Таня, корпящая над учебником, продолжает куплет;

«Ой, боюсь, боюсь, устану,

Ой, боюсь, не доучу...»

Одновременно с зубрежкой теории девушка осваивает ткаческие операции на практике. Она завязывает узлы и петли на всем, что попадается под руку: на нитках, на бахроме скатерти, на шнурках ботинок... И настойчивость приводит к цели: Морозова становится ткачихой.

Перед началом работы на стапятидесяти станках она поет:

«Ой, боюсь, боюсь, устану,

Ой, боюсь, не докручу...»

И уже известная стахановка Татьяна Морозова думает:

«Инженером, может, стану,

Все науки изучу...

Ой, боюсь, боюсь, устану,

Ой, боюсь не долечу...»

Героиня повторяет эти строчки в моменты душевного смятения и физической усталости. Этому лейтмотиву противопоставлен другой, также своеобразным драматургическим рефреном проходящий через весь фильм:

«Сердце бьется, бьется, бьется И добьется своего...»

Перед нами опять не похожая на предыдущие комедия, и опять в ней виден новый Александров. Даже музыка в фильме использована по иному принципу. Две лейтмотивные темы, отражающие две стороны натуры героини, являются драматургическим воплощением внутреннего конфликта в ее душе: волевого, активного начала и слабости — сомнения в своих силах и возможностях, которое временами охватывает девушку. Из столкновения этих лейтмотивов рождается третья музыкальная тема картины — «Марш энтузиастов», написанный И. Дунаевским и Д'Актилем:

«Нам нет преград ни в море, ни на суше,

Нам не страшны ни льды, ни облака...

Пламя души своей, знамя страны своей

Мы пронесем через миры и века!..»

Знаменуя победу активного творческого начала в героине, марш обобщает присущие ей положительные свойства. Энтузиазм он делает неотъемлемым признаком эпохи, а Таню — типичным представителем молодого поколения устремленных в будущее советских людей.

В Советской стране не слепой случай и не добрый волшебник определяют и изменяют судьбу труженика, доказывают авторы, здесь он сам кузнец своего счастья. И если его деяния не в ущерб, а на благо народа и страны, он найдет поддержку со стороны партии и правительства. То есть светлый жизненный путь человека определяется как личными, так и общественными факторами.

— Фильм снимался и готовился к выпуску под названием «Золушка», — рассказывает Григорий Васильевич, — была приготовлена реклама на «Золушку», фабрика выпустила даже спички «Золушка»... Но вот картину посмотрел Сталин. Она ему

понравилась, а название он просил изменить. «Золушка» — это французская сказка», — сказал он. Потом Сталин прислал мне список с двенадцатью названиями. Из них я выбрал «Светлый путь». А все связанное с «Золушкой» пришлось переделывать.

Однако в ткани фильма аналогия с волшебной сказкой Шарля Перро подчеркнута многократно.

«В старой сказке говорится

Про волшебные дела:

Жили-были две сестрицы,

Третья Золушка была...

Животрепещущие, сиюминутные проблемы режиссер черпал в газетных передовицах. В Советской стране, доказывал он, как в сказке, исполняются извечные надежды и чаяния человека. Советская действительность даже превосходит сказку!

«Сказка-быль у нас творится,

И становится бледней

Старых сказок небылица

Перед былью наших дней».

В «Светлом пути» Александров продолжил начатое в «Цирке» противопоставление СССР и США, но уже по иным моральным и общественным параметрам. В Америке в большом ходу были истории о личном обогащении. Предприимчивость и хватка превращали чистильщиков сапог и продавцов газет в бизнесменов, ворочающих миллионами. В обществе культивировалось поклонение доллару. Доллар являлся двигателем прогресса, свидетельством достоинств и могущества человека...

Жизнь Советской России 30-х годов выдвинула другие социальные ценности. Главным капиталом здесь становится рабочий-новатор, зараженный творческим отношением к своему делу, а великим утверждающим началом — ударный стахановский труд. Труд укрепляет новую общественную формацию, определяет ее силу и богатство. Труд — источник личного благополучия, мерило человеческих достоинств. Споря с пословицами и поговорками, испокон веков трактовавших работу как неизбежную кабалу, искусство доказывало, что труд в наше время выполняет животворную функцию. Прежде всего он открывает неограниченные творческие возможности. Творческий

труд превращает человека в личность, приподнимает над массами, делает героем фильма, «членом правительства», призванным вершить высшие государственные дела.

В процессе работы над книгой я не раз звонил Александрову на «Мосфильм», звонил домой и никак не мог поймать. Каждый раз Любовь Петровна Орлова понимающе посмеивалась. Когда же мне удавалось связаться с Григорием Васильевичем по телефону, он спешил то на заседание общества «СССР — Италия», то в Комитет кинематографии, тона заседание Советского Комитета защиты мира... И все начиналось сначала... Потом Григорий Васильевич назначал день и час встречи, но просил предварительно позвонить. В условленное время я набирал номер, и оказывалось, что у него опять неотложное дело. Когда наконец наша встреча состоялась, он сказал:

— Я выполняю одновременно до двадцати общественных нагрузок. И люблю все это. Чувствуешь себя в центре событий... Познаешь проблемы, которыми живет страна, земной шар... Какие нагрузки? — Я член Советского Комитета защиты мира, член Президиума Союза обществ «Дружба», президент Общества «СССР — Италия», член Комитета по Международным Ленинским премиям, член Большого художественного совета «Мосфильма», художественный руководитель первого творческого объединения киностудии, которое называется «Время»...

Как видим, с временем у Александрова особые отношения, и его огромная загруженность не кажется удивительной. Он понимает обстановку, наделен дипломатическим тактом...

Я поинтересовался, не занимается ли он педагогической деятельностью во ВГИКе?

— Нет. Выпустил только ваш курс. Правда, после ВГИКа я преподавал в Академии общественных наук при ЦК партии. Там у меня занимался Шандор Пап, руководитель венгерской кинематографии2.

В «Светлом пути», так же как в «Цирке» и «Волге», использование документальных деталей для характеристики времени — составная часть киноязыка Александрова.

Городок Костров, в котором разворачиваются события, режиссер наделяет подлинными приметами подмосковного Загорска: здесь узнаваемые улицы, здание текстильной фабрики, Загорский монастырь...

Есть в фильме и убедительные масштабные свидетельства процветания советской страны: монументальная скульптурная группа Мухиной «Рабочий и колхозница», ставшая символом эпохи, красавцы-павильоны недавно открытой выставки...

Кстати, о выставке. В то время она называлась Всесоюзной

сельскохозяйственной выставкой и прямого отношения к текстильной промышленности не имела. Но такое внушительное свидетельство трудовых достижений страны Александров не мог обойти и включил выставку в образную канву произведения. Для связи героини с выставкой режиссер ввел элементарную мотивировку. Экскурсовод объявил, что «сегодня на выставке открывается новый павильон, в котором стахановцы хлопка и стахановцы текстиля могут показать плоды своей замечательной работы».

Поместив в один павильон с успехами сельского хозяйства достижения промышленности, режиссер расширил узкую для него тематику выставки и, можно сказать, сделал первый шаг на пути превращения ВСХВ в ВДНХ.

Цеха Магнитогорского металлургического комбината, улицы Комсомольска-на-Амуре, плотина Днепрогэс, Беломорско-Балтийский канал, канал Москва — Волга, лучшее в мире московское метро... В этих знаменитых новостройках 30-х годов виделась победная поступь и поэзия социализма. Они являлись существенными признаками времени, наглядным и убедительным доказательством стремительно меняющегося облика страны.

В «Светлом пути» приметы роста страны — неотъемлемая часть идейной концепции произведения. Включая биографию Тани Морозовой в общий контекст успехов социалистического строительства, Александров документально подтверждал возможность таких взлетов человека в советских условиях. Личное и общенародное достояние, судьба труженика и судьба страны составляли нечто взаимозависимое, объединенное причинно-следственными связями.

Тем не менее при сравнении «Светлого пути» с предыдущими работами Александрова по сочетанию конкретно-бытового и абстрактного может показаться, что режиссер повернул назад, к «Веселым ребятам».

Документальные приметы здесь поданы не в чистом виде, если можно так выразиться, а претерпели заметное видоизменение. В одних случаях они; приобрели сказочную окраску. Текстильная фабрика монтажно сопоставляется с волшебным замком. На фабрике — загадочные, словно живые существа, ткацкие станки, принесшие Морозовой славу. Поражают сказочным богатством павильоны выставки...

В других случаях достоверные приметы жизни заменены откровенно волшебными атрибутами. Летающая автомашина, чудодейственное зеркало, в котором девушка видит свое магическое преображение... Ну как не вспомнить при этом волшебное веретено, скатерть-самобранку, ковер-самолет,

сказочное зеркало?!

«Не настаивай на излюбленной идее», — говорил Пушкин.

Мне кажется, что этот простой и мудрый совет можно было адресовать и Александрову. Когда режиссер на первый план выдвигал решение эмоциональных задач, он, как правило, добивался успеха, так как за искренними чувствами неизбежно следовала свежая мысль. Поэтому, смеша и развлекая, Григорий Васильевич выражал созвучные времени идеи, смысл и значение которых даже трудно точно сформулировать. Там же, где Александров преследовал идейно-воспитательные цели, он делал это с излишней настойчивостью, в результате чего появлялись схематизм, назидательность...

Так, в «Волге» режиссер не собирался следовать русскому фольклору, и фольклорная основа как бы ненароком вошла в плоть и кровь картины, придав ей своеобразный поэтический аромат, и органично растворилась в характерах главных ее персонажей...

Целеосознанное следование сказке в «Светлом пути» сопровождалось увлечением внешними атрибутами.

На одной из лекций учитель говорил нам о том, как важно для режиссера в совершенстве освоить все виды комбинированных и трюковых съемок и пользоваться ими в практической деятельности. Они помогают добиться поразительного художественного эффекта, экономят материально-технические средства, сокращают время производства фильмов...

— Без комбинированных кадров не обходилась ни одна моя картина. Сейчас в «Композиторе Глинке» я широко применяю домакетки и дорисовки.

В заключение он пригласил нас на ночные съемки.

— Я на месте покажу вам различные виды дорисовок и домакеток и объясню, как это делается. Одновременно вы будете выступать в моем фильме как актеры. Получите одежду, маски и примете участие в съемках венецианского карнавала... Будущим режиссерам надо все перепробовать.

Вечером, после занятий в институте, мы с радостью помчались на Потылиху. В костюмерной «Мосфильма» нас одели под итальянскую публику первой половины XIX столетия, дали маски. Мы пришли в павильон и стали изображать карнавальную толпу во время разговора русского композитора с итальянской певицей Пастой.

И здесь, когда режиссер-постановщик командовал массовкой в несколько сот человек, я увидел совсем другого, не знакомого мне Александрова. От медлительности и плавности движений не

осталось и следа. А черты, которые раньше казались притушенными и проступали неясно, как будто сквозь флер, теперь выделялись выпукло и заслонили все остальное. Григорий Васильевич был собран и напряжен, как сжатая стальная пружина. Властные движения и жесты, громкий, повелительный, совсем неалександровский голос приковывали внимание и заставляли подчиняться.

Киносъемки, как известно, требуют от режиссера полной отдачи сил. Не удивительно, что в павильоне Александрову было не до нас, и мы, затерявшись в толпе, чувствовали себя бесплатными статистами, помогающими экономить государственные средства. И все-таки во время перерыва Григорий Васильевич на конкретном примере рассказал нам о значении в кино дорисовок и домакеток. Элементарно намалеванные задники с силуэтами домов и фанерная колонна превратили съемочный павильон Московской кинофабрики в венецианскую площадь Св. Марка. После короткой беседы мы снова стали изображать веселящихся жителей Венеции...

В творчестве Григория Васильевича комбинированные и трюковые съемки занимают такое видное место, что о них стоит поговорить отдельно.

В «Комсомольской правде» за 28 апреля 1934 года появилась большая статья «Чудесный цех советской кинематографии». В ней популярно рассказывалось о новом, транспарантном методе комбинированных съемок, привезенном Александровым из Америки.

Сначала на кинопленку снимается нужный фон: шторм на море, дикие заросли джунглей, горящая тайга... Негатив проявляют и печатают с него лаванду (так называемый промежуточный позитив). Лаванду заряжают в съемочную камеру вместе с негативной пленкой, на которой нужно запечатлеть окончательное изображение. И снимают разыгрываемые актерами сцены в павильоне, на фоне темного задника. На негативе вместе с актерами контактно отпечатывается с лаванды имеющийся там фон.

Свой первый фильм «Веселые ребята» Александров снимал с оператором Владимиром Семеновичем Нильсеном. Великолепно владеющий операторским искусством и особенно съемкой портретных планов, Нильсен был к тому же страстным поборником комбинированных съемок. В приверженности к комбинированным и трюковым съемкам он мог даже поспорить с режиссером. Нильсен первый из операторов применил в советском кинематографе метод рирпроекции и транспарантной съемки. Написал несколько теоретических работ по

операторскому искусству: «Техника комбинированной съемки» (М., 1933); «Справочник кинооператора (совм. с А. Сахаровым, М.—Л., 1936); «Изобразительное построение фильма» (М., 1936).

2 июня 1936 года в «Комсомольской правде» была опубликована статья Г. Александрова и В. Нильсена «Как мы снимали «Цирк». В ней авторы писали:

«В картине «Цирк» применены все технические методы съемки, которыми владеет современное операторское искусство».

Опасные цирковые номера — полет актеров под куполом цирка — снимались с помощью транспаранта. Сцены укрощения Скамейкиным львов снимали несколькими способами.

Один из них — рирпроекция. Снятые на пленку львы проектировались на экран с задней стороны, а перед экраном манипулировал актер Комиссаров.

Другой способ. Перед объективом съемочной камеры ставили макет решетки, точно совместив его прутья с прутьями клетки со львами. Между клеткой и макетом, поддразнивая львов, действовал актер.

Вместе с Нильсеном «Цирк» снимал оператор Борис Александрович Петров, в творческом содружестве с которым Александров создал «Волгу» и «Светлый путь».

Григорий Васильевич был застрельщиком и в освоений цвета в кино. В короткометражке «Интернационал», сделанной перед «Веселыми ребятами», режиссер смонтировал цветную концовку, которая, как писали, явилась первой попыткой съемки на двухцветной пленке. В 1938 году вместе с оператором Б. Петровым он создал документальную картину о физкультурном параде на Красной площади — первый советский фильм, снятый по трехцветному методу.

При работе над различными фильмами отношение Александрова к комбинированным и трюковым съемкам не оставалось одинаковым, а трансформировалось в зависимости от идейно-художественных факторов. И пожалуй, в изменении интереса к комбинированным съемкам можно обнаружить определенную связь с использованием в комедиях абстрактно-условных атрибутов и даже провести в этом плане какую-то параллель.

В «Волге», поэтика которой слагается исключительно из достоверных бытовых и социальных деталей, почти нет и комбинированных кадров.

В «Светлом пути» одновременно с обращением к сказочным категориям и сравнениям режиссер применил также и новые для него виды комбинированных съемок.

В «Известиях» от 1 октября 1940 года помещена статья Г. Александрова о том, как снималась его картина «Светлый путь». Основное внимание в статье также уделено трюковым и комбинированным съемкам. В частности, летающая автомашина с героиней на борту снята сложным комбинированным способом — «блуждающая маска»3.

Как можно заметить, после «Светлого пути» комбинированные и трюковые съемки занимают в творчестве Александрова все больше и больше места.

В «Весне» (оператор Ю. Екельчик) две Орловы разговаривают между собой в одном кадре. Это впечатляло. И даже казалось, что этот эффект был определяющим при создании комедии. А

достигался он различными приемами. Где-то спиной к зрителям режиссер ставил дублершу Орловой. Кое-где имела место впечатка героини на незасвеченную часть пленки при многократной экспозиции. Использовалась также «блуждающая маска»...

В «Композиторе Глинке», снятом Александровым вместе с его старым сподвижником и другом оператором Эдуардом Тиссэ, комбинированные съемки выручали неоднократно: сцены за границей, наводнение в Петербурге, передвижка церкви, ярмарка и многие другие.

И наконец, почти все кадры выпущенного в 1958 году фильма «Человек человеку» (оператор Г. Айзенберг) созданы сложными комбинированными и трюковыми способами. Концертные номера участников Всемирного фестиваля молодежи и студентов снимались в Москве. А получилось, будто артисты выступают в самых различных местах по дороге в столицу: среди горных чабанов, в цехе металлургического завода, даже под водой... Большое применение получила здесь «блуждающая маска». Кажется, что комбинированные съемки определяют не только стилистику картины, но и идейно-художественный замысел. Видимо, именно поэтому авторы назвали ее «экспериментальной кинофантазией».

6. Что умеет кино?

— Сценарий «Весны» был задуман до войны. Первый вариант был закончен нами 20 июня 1941 года. Тогда он назывался «Звезда экрана». Через два дня началась война. Комедию пришлось оставить. Я занялся работой над боевыми киносборниками. Когда же в ходе военных событий наступил перелом, мы возобновили вопрос о постановке «Весны», считая своевременным сделать легкую, светлую кинокомедию. В первом варианте сценария Никитина была рефлексологом. Но условный рефлекс оказался опасным путем. Сценарий подвергся критике. Тогда мы решили переменить профессию Никитиной. Мы сделали ее физиком, работающим на войну, над созданием взрывчатых веществ. Но тут опять плохо получилось для картины. Взрывчатые вещества дело невеселое... Мы восемь раз меняли Никитиной профессию, восемь раз поднимали вопрос о постановке картины и все время встречали отпор со стороны худсоветов студии и министерства. Мы опять забросили сценарий. Я совсем было решил не возвращаться к нему и не вернулся бы, если бы не поражение советской комедии в День Победы над Германией.

Когда советские солдаты водрузили красное знамя над рейхстагом и в Москве люди праздновали победу, товарищ Храпченко отдал приказ играть в театрах только комедии. Я

звонил в каждый театр и спрашивал, что пойдет на сцене в этот великий праздник.

В МХАТ шла «Женитьба Фигаро», в ЦТКА— «Копилка» Лабиша, в Малом театре — «Пигмалион», в Театре имени Вахтангова — «Мадемуазель Нитуш», в Театре имени Ленинского комсомола — «Сирано де Бержерак», в Ленинградском театре комедии, у Акимова, — «Дорога в Нью-Йорк». В кино шел пошлый американский комический фильм «Тетка Чарлея». Это был день победы для народа, день поражений для нас, комиков. Нигде не оказалось советской, даже русской комедии, хотя бы Островского, чтобы поиграть ее в такой чудесный день. И тогда я надумал вернуться к сценарию.

Будучи уверенными, что скоро жить снова станет легче и веселее, мы решили еще раз «пострадать» и стали бороться за «Весну» не как за кинокартину, а как за праздник на нашей улице. (Из конспектов лекций по кинорежиссуре.)

Александрова все время, начиная с первых самостоятельных шагов, притягивала тема безграничных возможностей своего искусства. О чудесном цехе советской кинематографии он писал в статьях, говорил на лекциях и в интервью... В «Весне», вышедшей в 1947 году (авторы сценария Г. Александров, А. Раскин и М. Слободской), чудеса кино Григорий Васильевич показывает непосредственно на экране.

— Только на киностудии вы встретите вместе двух Гоголей, — с гордостью говорит один из главных героев комедии, кинорежиссер Громов (артист Н. Черкасов).

Или наоборот, добавим мы, только в кино одного актера, например Л. Орлову, вы увидите сразу в двух лицах. Комбинированные съемки, цвет, монтаж, музыка... Сколько здесь волшебных возможностей!

Кинематографу противопоставляется театр с его бросающимися в глаза условностями, для чего в фильм включены яркие, характерные сцены театральной жизни. Пышный балетный дивертисмент перемежается комическими зарисовками за сценой и в ложе директора. Если кино показано с невольным восхищением и даже умилением, то театр — с явной иронией. За куликами там нездоровая атмосфера, а на сцене претенциозный балет, невысокого вкуса оперетта... По выразительным возможностям и эмоциональной силе искусству кино нет равных! — как бы утверждает режиссер. Какую удивительную жизнь можно увидеть на киностудии! С какими ситуациями познакомиться! С какими неожиданными людьми встретиться!

Вот живой Пушкин читает свои неповторимые завораживающие стихи:

«Как грустно мне твое явленье,

Весна, весна — пора любви...

Какое томное волненье

В моей душе, в моей крови...»

Стихи, заметьте, про время года, вынесенное в название фильма. Немного настораживает минорное настроение...

За Пушкиным следует Глинка, исполняющий свой романс на слова друга:

«Я помню чудное мгновенье;

Передо мной явилась ты,

Как мимолетное виденье,

Как гений чистой красоты...»

Затем в результате резкого монтажного перехода на экране появляются демонстранты с развевающимися знаменами в руках. Вместо лирического романса звучит бравурный революционный марш:

«Товарищ, товарищ, в труде и в бою

Храни беззаветно отчизну свою...»

А возвышающийся над колоннами демонстрантов Маяковский декламирует:

«И я, как весну человечества,

Рожденную в трудах и в бою,

Пою мое отечество, —

Республику мою».

— Одна из постоянных проблем режиссера кино — найти удачный образ проходящего времени. Экранное время неидентично астрономическому. События в кино уплотнены и развиваются прерывисто. Между ними проходят дни, месяцы, иногда годы. Мало проинформировать об этом зрителя, надо выразить в кадрах те изменения, которые произошли во взаимоотношении героев, в их судьбе... (Из конспектов лекций по кинорежиссуре.)

В фильмах Александрова найдено немало оригинальных образов времени. И многие из них связаны с весной, как

символом цветения и надежд, или с идентичными ей образами.

Так, в начальной сцене «Веселых ребят» проход Кости с колхозным стадом по поселку дан ранним утром, вместе с восходящим солнцем, когда пастухи выгоняют стада на пастбище. Этот рассвет должен был ассоциироваться с колхозами, которые только начали свое существование.

Премьера советского аттракциона в «Цирке» многозначительно назначена на канун весеннего праздника — Первое мая. Вот Кнейшиц увидел Мартынова в цирковой уборной Мери. Соперники враждебно смотрят один на другого через оконную раму. Стекло между ними медленно, замерзает, покрываясь узорчатым рисунком. Лето сменилось зимой, во взаимоотношениях соперников тоже похолодание. Потом ледяные узоры на стекле стаивают — весна. За окном открывается общий вид Красной площади, подготавливаемой к встрече Первомая.

В «Светлом пути» Таня поступила на фабрику чернорабочей, начала подметать цех. Поднявшиеся в воздух клочья хлопка органично сменились падающими снежинками. А те в свою очередь превратились в капли дождя. Вместо неприветливой зимы наступает оттепель. Весна, обновление и в судьбе героини — бывшая посудомойка стала активисткой фабкома.

События «Встречи на Эльбе» тоже происходят весной в молодом, пробуждающемся к новой жизни немецком демократическом государстве. И это неоднократно подчеркнуто в диалогах.

Как видим, мотив весны, пробуждения проходит через все творчество Александрова. В послевоенном фильме «Весна» режиссер решил снова воспользоваться этими емкими жизнеутверждающими образами...

После четырех лет военного лихолетья советский народ, выигравший историческую битву, засучив рукава, самоотверженно взялся за устранение тяжелых последствий войны. Торжество победы и стремление поскорее наладить нормальную жизнь. Этот общий дух и эмоциональный настрой, царившие в ту первую послевоенную весну, и выражала комедия Александрова как в названии, так и в оптимистическом, мажорном звучании фильма. Здесь весна трактуется прежде всего в традиционном смысле, как время надежд, солнца и улыбок...

Как известно, жизнь после войны налаживалась с большим трудом. Слишком велики были потери, слишком тяжелы нанесенные стране раны. Эти страницы истории советского народа, не менее героические, чем какие-либо другие, найдут отражение во многих последующих произведениях кино и литературы. Авторы «Весны» не ставили перед собой такой

задачи. Действие они поместили на киностудию с ее искусственно воссоздаваемой жизнью, в музыкальный театр с его опереточными и балетными номерами и в институт по использованию солнечной энергии. Это научное заведение, тоже далекое от изучения действительных энергетических проблем того времени, по всей видимости, должно восприниматься как оригинальный образ яркого солнца и пробуждающейся весенней энергии. И называется оно не по-научному официально, а по-весеннему звонко: «Институт Солнца».

В «Весне» почти ничто не напоминает о трудностях послевоенных лет. В фильме не найдешь зримых деталей быта, присущих предыдущим работам Александрова. Несколько военных, проходящих где-то на заднем плане, в том числе женщины в военной форме, — это едва ли не единственная примета того времени, попавшая в объектив оператора фильма Ю. Екельчика.

Уход от реальной действительности подчеркнут и роскошными интерьерами квартир действующих лиц и особенно феерическим зрелищем в Институте Солнца: получение актиллионов и квинтиллионов единиц солнечной энергии; сногсшибательные космические ловушки и другая аппаратура для конденсации солнечных лучей, которая поспорит с техникой последних фантастических фильмов... Так поэзия факта была вытеснена поэзией мечтательного вымысла.

Многие критики упрекали «Весну» в неясности идейного посыла. Что это? Противопоставление эмоциональных лириков рациональным физикам и безобидная насмешка над теми и другими или, наоборот, поэтическая пропаганда союза служителей науки и искусства? Р. Юренев, например, писал:

«О чем же этот фильм? Право же, было бы трудно ответить на этот вопрос, если бы авторы сценария не попытались ответить на него устами своих героев»1.

А герои говорят следующее:

— Пусть это будет комедия о некоторых излишне сухих работниках науки... и о некоторых излишне поверхностных работниках кино...

Ну что же, для комедии подобное шутливое резюме можно посчитать достаточным. Если же попытаться проанализировать содержание фильма, отталкиваясь от его событийной канвы, то, скорее всего, придется признать, что «Весна» — это рассказ о том, как снимается кино. А из этого определения неизбежно последует уточнение. А именно: центральный персонаж комедии — не ученая Никитина (артистка Л. Орлова), которой с легкостью необыкновенной можно сменить профессию, а кинорежиссер

Громов (артист Н. Черкасов) — основная фигура в кинематографическом производстве.

Естественно, что, рассказывая о режиссерской работе, Григорий Васильевич в первую очередь должен был выразить собственное отношение к ней. Как он оценивал место и роль режиссера в творческом процессе создания фильма? Какие качества в режиссерской профессии считал важными? Какие методы работы поощрял? Все эти аспекты должны были как-то (негативно или позитивно) преломиться в обрисовке характера и поведения этого персонажа.

Нетрудно увидеть, что в представлении Александрова режиссер — основной автор снимаемого фильма, за все ответственный и все определяющий: не только режиссерское видение и актерскую трактовку ролей, но и изобразительное решение, и драматургию, и идейную концепцию...

На съемочной площадке режиссер уверен в себе, не знает сомнений и колебаний. Все поиски и сомнения, неизбежные в творческом процессе, остались где-то позади, видимо, за письменным столом. Перед группой он появляется предельно подготовленным, во всеоружии своих знаний. Это не только помогает ему уверенно руководить сложным процессом киносъемок, но делает в павильоне чуть ли не богом...

Перед ним все на цыпочках. Что и как нужно делать, знает только он. Задача остальных — ревностно выполнять его точные продуманные указания. И лучше без возражений. Тем не менее его излишняя самоуверенность не исключает восприятия и трезвой оценки дополнительной информации. Под напором убедительных аргументов нового и отнюдь не авторитетного члена съемочной группы он даже способен в самый последний момент изменить выношенный и сложившийся замысел. Но режиссер обдумывает возражения, взвешивая все за и против, где-то вне поля зрения группы (и кинозрителей).

На съемочную площадку он опять-таки является с готовым и неколебимым решением.

А вспомните, как кинорежиссер признает правоту оппонента:

«— Вот, товарищи, перед вами молодая артистка, первый раз в студии...

Шатрова. Я хочу сказать...

— Подождите... И она вам показала пример, она смело спорит со мной, она защищает свою собственную точку зрения, и она права».

Образ подан с явной иронией. Превознося самостоятельную личность, режиссер не дает ей рта раскрыть. К тому же спор этот был единственным. Это — то исключение, которое лишь

подтверждает общее правило. А именно: перед нами представитель той категории режиссеров, которую Станиславский охарактеризовал диктаторами и к которой никак нельзя причислить самого Александрова.

— В произведении искусства не должно быть ничего случайного. Каждая деталь должна являться как элементом образного строя, так и фактором идейного содержания... У меня в «Весне», например, гримерша спрашивает режиссера: «Куда их девать?», имея в виду дипломатов. Потом говорит этим почтенным и солидным людям: «А вы можете покурить. Когда понадобитесь, вас позовут». Дипломатов отправляют на перекур. Я бы сказал, что это — шутка с дальним прицелом.

В «Светлом пути» Таня Морозова смотрит в зеркало и видит себя такой какой была в домработницах. В одном кадре артистка Орлова снята в двух обличьях. Это своеобразная подготовка комедии «Весны», где, как вы знаете, Любовь Петровна воплотила два разных образа — известной ученой и молодой актрисы. В «Весне» целая программа моей дальнейшей работы. Если помните, в этой картине Глинка поет свой романс на стихи Пушкина «Я помню чудное мгновенье». Это заявка на фильм о великом русском композиторе. Здесь же есть два артиста в роли Гоголя. Это своеобразная проба актеров для будущего произведения о писателе. В «Весне» есть и Маяковский и Пушкин... Все это пристрелка для дальнейших постановок... (Из конспектов лекций по кинорежиссуре.)

Выводя на экран фигуру кинорежиссера, Александров не мог не вложить в этот образ что-то свое, кровное — то, с чем связан для него процесс съемок, о чем он думал, к чему стремился в своей деятельности.

«Весна» — в общем-то итоговое произведение для Григория Васильевича. И не только потому, что оно связано с круглой датой — 25-летием его деятельности в кино, — но и потому, что им завершается важнейший этап творческой биографии режиссера Александрова.

Если на творчество художника смотреть как на непрерывный рассказ, где мотивы и персонажи перекликаются, а также дополняются и развиваются в последующих произведениях, где одна мысль продолжает и обогащает другую, ранее выраженную, то можно прийти к выводу, что главные действующие лица «Весны» в какой-то степени завершают линии героев прежних александровских комедий.

Истоки образа Громова можно усмотреть в молодом и скромном режиссере цирка Мартынове. Уже тогда, в самом начале карьеры, в нем угадывались и решительность, и

воображение, и хватка. Конечно, он мог перейти в кино, открывавшее больший творческий простор, поднатореть в своем деле и превратиться в избалованного успехами, самоуверенного мэтра.

Другой центральный образ — ученой Никитиной — обнаруживает сходство с Таней Морозовой из «Светлого пути». Помните, как быстро зашагала Таня, почувствовав вкус к знаниям, к образованию! Дистанция, пройденная ею в «Светлом пути» от кухарки до инженера, примерно равна дистанции, пролетевшей между фильмами, позволяющей инженеру защитить диссертацию или даже две и превратиться в видного ученого.

Опереточная актриса Шатрова, которая впервые попадает на киностудию и, демонстрируя свои способности, отплясывает чечетку, — это же Анюта из последней сцены «Веселых ребят».

Ну а образ Бубенцова (артист Р. Плятт) — новый, точный и чувствительный удар по невежеству и самодовольству. Ведь Бубенцов — это же Бывалов, хотя и в иной жизненной ситуации. Правда, за годы, прошедшие между фильмами, жизнь пообщипала ему перья, поубавила апломба... Но Бубенцов еще держится на руководящей орбите, и там, где его не знают, он, как и Бывалов, не может удержаться от того, чтобы не пустить пыль в глаза, не поиграть в авторитет. От некоторых его завиральных пассажей, пожалуй, даже отдает хлестаковщиной.

Характеризуя бесперспективность Бубенцова и его страсть загребать жар чужими руками, авторы вложили в его уста хлесткое выражение: «Где бы ни работать, только бы не работать», ставшее позднее девизом людей определенного круга, которых окрестили тунеядцами.

Ну а наиболее ярко «итоговость» картины проявилась в сценах на киностудии. Критики писали, что экскурсия на киностудию и в театр — самые слабые эпизоды «Весны». Они якобы отяжеляют фильм, путают его драматургическую концепцию, утомляют и сбивают с толку кинозрителя.

Прежде всего заметим, что если в комедии нет конкретной обстановки и деталей современной режиссеру жизни, то обстановка киностудии воссоздана с размахом и, я бы сказал, с полемическим запалом.

Думается, что проход по киностудии нужен не столько кинорежиссеру Громову, чтобы в приливе сентиментальности похвастаться перед обаятельной Никитиной богатством своей палитры. Скорее, это нужно Александрову для того, чтобы продемонстрировать безграничные возможности киноискусства. Кино может все, как бы говорит Григорий Васильевич этими сценами. Здесь мы встретимся с героями далекого и не столь

далекого прошлого, здесь и будущее... Нет только настоящего. И если рядом с Гоголями, Маяковскими и Никитиной, поймавшей в кулак солнечную энергию, нет человека из жизни, вроде Егора Трубникова из «Председателя», отдающего весь пыл души разрешению не надуманных, а действительно стоявших перед страной проблем, то это не упущение постановщика фильма. Это может быть режиссерской позицией.

Рассказывая о своем любимом искусстве, которому посвятил жизнь, Александров не мог не коснуться проблем, стоящих перед кинематографом, а также методов и приемов, используемых для их решения. Поскольку это кинопроизведение создавалось на стыке двух отчетливо выраженных периодов в истории советского киноискусства, — сценарий писался в конце довоенного периода, а картина снималась в начале послевоенного, — то, может быть, «Весна» — это не только итог «Светлого пути» в кино Александрова? Возможно, это итоговый, рубежный фильм в истории советского кинематографа?

Мысль почти еретическая! И все-таки, прежде чем отмахнуться от нее, попробуем разобраться.

В то время когда страна и народ с напряжением преодолевали послевоенную разруху, Александров говорит не об этих трудностях, а о чудесах кино. Случайно ли это? Думается, что в непринужденно развлекающем Александрове не бывает ничего случайного. Интуитивно, подсознательно он выражал носящиеся в воздухе тенденции, и выражал их глубже и искреннее, чем делал это Александров размышляющий.

Обратите внимание, как тонко и тактично совмещены в «Весне» различные времена действия...

«Найти в настоящем ростки будущего и показать их крупным планом». Именно этой, распространенной тогда методикой руководствуется режиссер Громов. Объектом для своего произведения он избирает Институт Солнца, опередивший время, сделавший своими исследованиями рывок в завтрашний день энергетики. Однако для Громова Институт Солнца — это реальное научное учреждение, в котором работают реальные ученые, его современники. Другое дело, что, создавая художественные образы, Громов не абстрагировался от прототипов, не обобщал отдельные черты, а ставил фильм о живом человеке, об ученой Никитиной. Причем, воплощая образ ученой, он искал актрису, максимально похожую на Никитину, то есть стремился к тому, чтобы снимаемое предельно соответствовало действительности. Как и всякий истинный художник, кинорежиссер хотел сказать новое слово в искусстве, а не повторять зады. Он искал оригинальное содержание,

незатасканные выразительные средства и своей деятельностью способствовал развитию кинематографа.

В то же время режиссер был опутан сложившейся ранее профессиональной методикой и проверенными установками, во многом находился в плену старых, догматических представлений об ученых и их жизни.

«— Вам нужны не факты, а эффекты, штуки, трюки, побасёнки!»

Это Никитина сказала Громову, исходя из собственного житейского опыта, и нужно признаться, попала не в бровь, а в глаз.

Режиссер поправил ученую, вместо пренебрежительного «побасёнки» произносил ласково «побасенки». И поведал неразумным, что побасенки — большая сила. Над ними плачут и смеются, на них учатся и, главное, — ими украшают жизнь.

Возражение, как видите, не по существу высказывания Никитиной.

По-видимому, Громов, как и некоторые его коллеги, привык обходиться приблизительным правдоподобием. За длительный период у него притупился даже критерий похожести снимаемого на жизнь. Похожа ли артистка на героиню? Режиссер сомневается в этом, даже когда перед ним оказалась сама героиня.

И вот когда на съемочную площадку вторглась в лице Никитиной, можно сказать, сама жизнь, она перевернула весь сценарный замысел. Знаменателен вывод, к которому пришел Громов после беседы с ученой: «Надо все переделать, все пересмотреть!» Имеется в виду сценарий, стилистика, методы работы над картиной и прочее.

В том, что фильм, который ставил кинорежиссер, не получился, есть своя логика. При сложившейся практике приблизительного, поверхностного отражения действительности он не мог получиться. Чтобы воплощать в искусстве жизнь, ее надо хорошо знать! Этот лежащий на поверхности вывод «Весны» мог бы показаться банальным, если не соотносить его с состоянием кинематографа...

Александров говорит о том, что отражать жизнь режиссеру Громову мешает груз традиционных привычек и представлений.

Пожалуй, «Весна» Александрова явилась первым в ряду фильмов-размышлений о задачах и возможностях киноискусства, о радостях и горестях режиссерской профессии. Рано или поздно желание разобраться в этих вопросах появлялось у многих деятелей кино. И в зависимости от художественной индивидуальности каждый рассказывал об этом по-своему.

Мы видели яркий метафорический монолог Федерико

Феллини («Восемь с половиной») об отчаянных, изматывающих попытках режиссера понять и воплотить на экране смысл жизни.

О нелегких поисках художником истины в сложной и противоречивой действительности поведал в картине «Все на продажу» Анджей Вайда.

Франсуа Трюффо в «Американской ночи» с тонким лиризмом изложил свой взгляд на киноискусство, как на непрерывные повседневные испытания вечных человеческих ценностей — дружбы и любви.

Для Феллини киносъемки — титанический, доводящий до отчаяния интеллектуальный труд, добровольная каторга с самоистязаниями и пытками; для Вайды — одна из форм сложного противоречивого человеческого бытия; для Трюффо — одна из обычных, будничных забот со своими радостями и печалями; для Александрова — праздник, может быть, нелегкая, но творческая одухотворяющая деятельность.

Характеризуя стиль работы Александрова на съемочной площадке, И. Ильинский писал:

«Г.В. Александров так же, как и Я.А. Протазанов, давал актерам большую свободу, но и незаметно вытягивал у них то, что было ему нужно. Он деликатно ставил актера в удобные положения, работал легко и как бы шутя, не насилуя и не нервируя актеров, пожиная в результате бодрую и радостную, свободную непосредственность и легкость в их игре»2.

То же подтверждал И. Дунаевский, прочитавший нашему курсу лекцию по киномузыке:

— Кажется, будто режиссер является в павильон совсем неподготовленным. Пробует так и этак, принимает к сведению советы актеров, композитора, оператора и других членов съемочной группы. На съемках царят импровизация и поиск. Все чувствуют себя раскованно, непринужденно. Иногда разгораются споры о трюках или репликах. Все находится в последнюю минуту.

В полном соответствии с жанром о серьезных вещах в «Весне» говорится вроде бы в шутку, с помощью таких комедийных приемов, как многочисленные недоразумения и даже переодевания.

Предполагая, что имеет дело с актрисой, играющей ученую и в раздумье покусывающей карандаш, Бубенцов, подвизающийся на киностудии консультантом, говорит Никитиной:

«— Золотко мое, мало ли у кого какие привычки. Но этого нельзя, понимаете, нести в широкие зрительские массы, а то все начнут покусывать карандаши, ручки и другие предметы. Наоборот, покажите зрителю, что Никитина бережет карандаш

как орудие своего производства».

Так «воспитательные» принципы, которые Григорий Васильевич провозглашал когда-то на лекциях и в статьях и которыми руководствовался в своей деятельности, преувеличением доведены теперь до абсурда и преподнесены с иронией.

В «Весне» ярче всего проявилась склонность Александрова к парадоксам. Произведение, далекое от послевоенной жизни и ее проблем и в то же время фильм-исповедь режиссера о киноискусстве и о своем месте в нем. Казалось бы, бездумная, развлекательная, эксцентрическая комедия и в то же время размышление о живом, непрерывно изменяющемся организме, каким является кинематограф.

Шагая по улице, Громов говорит своей спутнице:

«— Я утверждаю, что ученые не поют».

И сразу же следует сцена, где научные светила разучивают игривую песенку «Журчат ручьи». Схоластические и метафизические представления режиссера о жизни вроде бы высмеиваются и опровергаются. Но вслед за этим профессор Мельников, удивляясь поведению Никитиной (за которую они приняли актрису Шатрову), говорит Рощину:

«— Кого вы привезли? Это не она! Я уже год не слышал, чтобы она пела».

Выходит, режиссер Громов в чем-то прав?! Так диалектика отображения жизненных явлений привела к диалектике мышления. Переходя от общего к частному и наоборот, авторы то утверждают какие-то положения, то опровергают их. Можно сказать, что это в парадоксальной форме послевоенные тенденции спорят с довоенными установками. И так во всем.

«— Что вы, никогда не видели луну? — спрашивает режиссер у Никитиной.

— Конечно, видела, но я никогда не обращала на нее внимания».

В мире все конкретно и в то же время все относительно, как бы утверждает своеобразный строй фильма, — даже имена персонажей. Помощнику режиссера Бубенцов представился Владимиром Ивановичем. А его возлюбленная называет его Василием Григорьевичем.

В то же время сквозь путаницу пробивается мысль о том, что и ученый, и актриса, и кинорежиссер суть «человеки» и, следовательно ничто человеческое им не чуждо. «Ученый тоже человек», — говорит Никитина. А в конце поясняет, что это фильм «о весне в душе человека и о том, что очень плохо, когда человек сам обедняет свою жизнь», вгоняя ее в догмы и каноны.

Комедия рассказывает о пробуждении интереса к внутреннему миру человека, к локальным проблемам бытия и может восприниматься как переход от вещательной к доверительной форме разговора о действительности. И в песенке заранее осуждается скептик (а их на сегодня предостаточно), который считает, что вся эта «Весна» — ни к чему, что вешняя вода — ерунда!

Следовательно, «Весну» можно понимать как призыв к обновлению и взглядов на жизнь, и методов ее отражения и киновыразительных средств...

Ростки этого обновления начали в то время прорастать и в других постановках (и впервые, пожалуй, в картине Марка Донского «Радуга», 1944, по роману и сценарию Ванды Василевской), которая явилась предвестником далекого рассвета. Отчетливо же новые принципы и новый подход к искусству были выражены лишь в 1956 году в другой «Весне», — в «Весне на Заречной улице» (сценарий Ф. Миронера, режиссеры Ф. Миронер и М. Хуциев).

В 1947 году на VIII Международном кинофестивале в Венеции «Весне» была присуждена премия с любопытной мотивировкой: «За оригинальный сюжет, который многим обязан режиссуре Г. Александрова».

— Искусство кино еще очень молодо. Оно не успело сказать и сотой доли того, что может и должно сказать. Нас ожидает много чудес, связанных с развитием технической базы кино. Когда литераторы хотят передать многогранность и эмоциональность жизни, они описывают ароматы и запахи. Я думаю, что скоро появится возможность воздействовать и на обоняние кинозрителя. В просмотровых залах электрическим путем станут воссоздавать ароматы и запахи.

Многого нужно ожидать от кинотехники и для «раскрепощения» киноактера, для избавления его от «кандалов» осветительных приборов, от «пытки» микрофонами. Вы, вероятно, уже будете снимать в павильонах, пронизанных электромагнитным полем. Актеры смогут говорить в любом положении, не форсируя звук, а естественно, как в жизни.

Сейчас экран развивается по пути расширения: от нормального к широкому, панорамному, круговому обзору. Но гораздо эффектнее был бы экран, динамически меняющий форму. Море выразительнее выглядит в растянутой по горизонтали рамке, а небоскребы — в вертикальной. Большой впечатляющей силой обладает изменение размеров экрана во время демонстрации. Если пушка выстрелила с маленького экрана, а от взрыва экран увеличится в десять раз, это подействует как

эмоциональный удар.

Сами экраны я считаю тоже преходящим явлением. Наверное, не за горами время, когда фильмы будут проектироваться прямо на глазную сетчатку без всяких экранов, но думаю, что и тогда зрители будут собираться вместе, так как в кино очень важна коллективная реакция.

К сожалению, новые технические достижения в кинематографе на первых порах часто используются не творчески, а механически, для натуралистического иллюстрирования изображения. Возьмите для примера классическую фигуру Венеры Милосской. Скульптор, пользуясь белым, бесцветным мрамором, добился совершенства. А представьте, что со временем на эту фигуру наложили бы цвет: розовые губки, голубые глазки... А потом растянули бы еще на широкий экран. Вряд ли бы скульптура выиграла от этого, так как были бы нарушены законы того искусства, по которым она создана. Мы знаем примеры, когда скульпторы пытались раскрашивать свои творения. Ничего, кроме вульгаризации, это не принесло.

К сожалению, кино нередко развивается именно таким образом, в результате механического добавления очередного изобретения к имеющемуся багажу. Появился звук, его использовали, исходя из опыта театра: синхронная артикуляция, ритмический монтаж с музыкой... То же самое произошло с цветом. Цвет, как динамичный элемент композиции, мы еще почти не видим на экране. Но к этому мы должны стремиться.

В результате творческого использования всех технических достижений кинематограф станет еще более действенным, открывающим новые стороны сложной, многогранной панорамы человеческого бытия. (Из конспектов лекций по кинорежиссуре.

В идеологической концепции и в стилистике «Весна» знаменует завершение эволюции Александрова-комедиографа. Меняющаяся действительность, законы развития жанра и лозунг режиссера «не повторяться!» привели к созданию законченного цикла из пяти совершенно разных, не похожих одна на другую комедий. Для дальнейшей плодотворной деятельности Александрову надо было переключиться на иной круг вопросов, на другую образную систему. На старом пути его могли ждать только поражения. Практика Григория Васильевича подтверждает эти выводы.

— Работать над комедией очень тяжело. Комедиографов на чем свет стоит поносят не только за действительные, но и за мнимые грехи... Когда вышла «Волга-Волга», — первая рецензия была «Неудавшийся эксперимент». Кончалась она словами: «Пройдет десять дней, и зритель забудет об этой картине».

«Цирк» тоже не фазу стал любимой картиной. Вот что было написано в «Советском искусстве» 11 июля 1936 года:

«Фильм не соответствует своему названию комедии. Все элементы комедийности искусственно и, кстати сказать, вовсе не искусно вставлены и не имеют органической связи с главной идеей... Игра артистов не превышает среднего уровня. В общем и целом фильм неважный. «Цирк» не продержится долго на экранах и никогда не завоюет любовь зрителей». Это писала В. Белинская.

Все мои картины приносили немало огорчений, и после каждой я приходил к выводу, что я должен бросить комедии, потому что я не так глуп. Я умею делать все, что делают мои коллеги в советской кинематографии, и берусь снять в любом жанре, будь то «Иван Грозный» или «Адмирал Нахимов», картину не худшего качества. Но проходило время. Я получал тысячи писем от зрителей, которые просили комедий, и сердце мое смягчалось.,.

Положение человека, работающего с комедиями, не понимает никто, за исключением тех, кто с ней имел дело. Когда вы ставите драму, историческую вещь, трагедию, эпос, — вы учите зрителя, и вы становитесь выше зрителя. Вы становитесь на кафедру, и зритель слушает вас, подчиняется вам. Когда вы делаете комедию, то вы должны быть как бы глупее зрителя. Вы должны поставить его в положение своего учителя и все время стараться принизить себя, иначе он не смеется. Он должен чувствовать превосходство своего ума, сообразительности, культуры, воспитания над комиком. И мне обидно, когда критики и товарищи-режиссеры не понимают, что я глупым становлюсь не потому, что я глуп, а потому, что этого требует моя профессия. Иначе комедия не вызовет смеха. Вот почему я решил доказать на фильме «Глинка», что могу работать не хуже всех наших режиссеров, после чего я вернусь к комедии. Тогда я смогу развернуть все возможности в этом жанре3.

В кинокомедиях Александрова по́лно и ярко проявился артистический талант Любови Петровны Орловой. Это тот случай, про который говорят: они нашли друг друга. Трудно, невозможно представить себе «Веселых ребят», «Цирк» и особенно «Волгу-Волгу» и «Весну» с какой-либо другой исполнительницей главных ролей.

В феврале 1934 года на экраны страны вышла музыкальная драма «Петербургская ночь» (режиссеры Г. Рошаль и В. Строева), в которой Любовь Орлова исполнила характерную драматическую роль и создала запоминающийся образ певицы Грушеньки.

Но направление творчества актрисы, ее амплуа предопределила не первая удачная роль, как это часто бывает, а

комический, опереточный образ Анюты из «Веселых ребят». И это понятно. Ведь в юности Люба Орлова мечтала стать певицей, потом — балериной. Поэтому ее занятия в консерватории и в балетной школе, а впоследствии выступления в Музыкальном театре имени Немировича-Данченко, где она исполнила, например, роль Периколы в оперетте Оффенбаха, и даже работа музыкальным иллюстратором немых кинолент не только помогли ее триумфальному шествию в кинематографе — без всего этого не было бы той Орловой, какой она запомнилась миллионам кинозрителей! — но и предопределили ее стиль, ее творческий почерк.

Пожалуй, ни одна советская киноактриса не владела таким разнообразием выразительных средств, и прежде всего эстрадно-опереточных. Казалось, Любовь Петровна способна исполнять все: от танцев различных народов СССР до сложного балетного номера, от лирической или шуточной песенки до оперной арии. И эта артистичность и изящество исполнения передавались не только ролям Орловой, но и всем комедиям Александрова.

Другими словами, исполнительское своеобразие актрисы не только покоряло сердца зрителей, но и определяло стилистику фильмов. Разностороннее умение и артистические данные Орловой требовали для их полного проявления специально разработанных выразительных сюжетных ходов и поворотов, сложных и в то же время психологически заземленных трюков, новых режиссерских и актерских игровых приемов... Вспомним хотя бы эпизод из «Волги», где Стрелка демонстрирует Бывалову таланты своих знакомых. Думается, что с таким органическим умением этот эпизод кроме Орловой не мог исполнить никто. И он заранее проецировался на ее данные. Сценарии для Александрова и тем более с его участием всегда писались в расчете на Орлову. Поэтому Любовь Петровна — не просто исполнительница ролей.

Наряду с Александровым и Дунаевским ее можно считать одним из создателей картины и даже создателем жанра советской музыкальной комедии.

В каждой картине Любови Петровне Доверили ответственное — первое исполнение новых песен, песен своего времени. И всякий раз следом за актрисой эти песни подхватывал народ.

Но, вероятно, актриса не добилась бы такого успеха, тем более в кино, если бы ее богатые эстрадно-опереточные средства не сочетались органично с ее драматическим даром. Эксцентричные, условные роли она наполняла достоверными чувствами и живыми характерными чертами. И это делало персонажи жизненными и убедительными.

Благодаря актерскому и женскому обаянию, легкости и изяществу Орловой, в какие бы придуманные и невообразимые ситуации ни попадали ее персонажи, они не смешны, не нелепы, а веселы, привлекательны. Любовь Петровна любила своих героинь и хотела передать свою любовь зрителям. Наполняя роли собственными наблюдениями, актриса преодолевала заданность, написанность и придавала персонажам жизненную достоверность и убедительность.

Но самая главная особенность Орловой заключалась в том, что все ее героини были созвучны времени, несли в себе социальный заряд. В комедиях ей удавалось создавать живые, реалистические образы, наполненные исторически мотивированным оптимизмом. В них — искрометная молодость страны, радость созидания, порыв и устремленность в будущее.

Мы не знаем, были ли героини Орловой комсомолками, но всем ходом сюжетного преображения персонажа и глубоким психологическим осмыслением ролей она умела выразить передовое общественное мировоззрение.

Большинство героинь Орловой не проходят неизменными от начала до конца. Перед нами рост, развитие, путь к признанию и славе... Актриса показывала женщин, жизненный путь которых менялся под воздействием преображающих лучей революции. Большей частью это были девушки из «глубинки», из народа, которые вырастали в знатных людей. Народная духовная фактура создаваемых актрисой образов, если можно так выразиться, делала её органичной в любом обличье. В начале фильма «Светлый путь» у зрителя не возникало ощущения, что перед ним одетая в крестьянскую одежду интеллигентка, а в конце он не сомневался в наличии у этой уверенной в себе женщины-инженера соответствующих профессиональных и интеллектуальных данных. Причем Любовь Орлова не старалась скрыть некоторые отрицательные черты своих героинь: неуклюжесть, недостаток культуры... Наоборот, она по-опереточному подчеркивала их, словно бы говорила зрителю: смотри и запоминай, какая я сейчас, а потом сравни с тем, какой я буду в конце фильма! Как правило, все неуклюжие замарашки Орловой обладали здравым смыслом, лукавством, неиссякаемым оптимизмом, которые и позволяли им добиваться признания.

В «Волге-Волге» неспособность Стрелки мириться с несправедливостью ставит ее во главе самодеятельного коллектива. Простота и наивность уживаются в ней с настойчивостью и упорством. По-женски доверчивая и уступчивая, она оказалась человеком завидной силы воли, не пасующим перед препятствиями. В нелегкой борьбе с Бываловым

Стрелку поддерживает святая вера в то, что она борется за правое дело. А правда рано или поздно возьмет верх!

В «Светлом пути» актрисе удалось убедительно показать не только начальный и конечный этапы перерождения, но и сам сложный процесс. Хотя судьбой и характером Таня Морозова отчасти напоминает Анюту из «Веселых ребят», актриса внесла в образ немало своеобразного, свежего.

Несмотря на полное внешнее сходство героинь «Весны», Любовь Петровна сумела показать их отличительные черты. Печатный шаг и властные жесты достигшей известности ученой и неуверенная походка, робкая жестикуляция и эмоциональная непосредственность начинающей артистки. Перед нами два человека, которых не спутаешь, даже когда они стоят рядом, в одном кадре. Но Орлова должна была подчеркнуть не только непохожесть своих героинь, но и сходные признаки. Ведь Шатрова призвана исполнить роль ученой, перевоплотиться в нее. С этой сложной и деликатной задачей Любовь Петровна справилась великолепно. Вот молодая актриса в роли Никитиной старается казаться серьезной, «сушеной акулой», как прозвали сотрудники института своего коллегу, но не может найти верный тон. Она то переигрывает, то срывается на непосредственность. Трудно найти более убедительные штрихи, подчеркивающие различия в характере актрисы и ученой.

Во время войны в «Боевых киносборниках» наряду с созданием оригинальных типажей, вроде Антоши Рыбкина, как бы «воскресли» лучшие образы советского довоенного кино. И вот вместе с такими персонажами, как Чапаев, Максим, в одном из киносборников (№ 4, авторы конферанса А. Раскин, М. Слободской и Г. Александров, режиссер Г. Александров) появилась Стрелка. Она, как и прежде, ездила на велосипеде, но теперь уже по передовой. Кроме толстой почтовой сумки на ремне девушка возила прицеп с кинопередвижкой и показывала бойцам киноновеллы сборника.

Думается, что на успешное вторичное появление на экране не может рассчитывать случайный, не получивший общественного резонанса персонаж. Для этого он должен завоевать популярность.

После войны Любовь Орлова продолжала успешно выступать как в кино, так и в театре, где проявила незаурядный драматический талант. И все же вершиной ее творчества остались лучшие довоенные кинороли с каскадами эстрадных и цирковых номеров. В них она достигла вершины, о которой может мечтать любой художник. В них она не просто актриса, а полпред эпохи в советском киноискусстве.

Однажды с группой товарищей по курсу я побывал на квартире учителя. Студенты в гостях у классика советского кино!

Хозяин был весел, остроумен и, видимо, хотел расшевелить нас. Но в его облике и манере, несмотря на большую, по сравнению с аудиторией, легкость и свободу, все же преобладал деловой настрой. Мы ни на минуту не могли забыть, что пришли сюда для продолжения институтских занятий.

Григорий Васильевич рассказал какую-то забавную историю. Но мы перестраивались медленно. Один из студентов, самый бойкий, поддержал веселый тон и стал рассказывать что-то вроде невинного анекдота с упоминанием женщин. Григорий Васильевич полушутливо прервал:

— В этом доме только одна женщина — Любовь Петровна. И о других не говорят.

— Особенно при Григории Васильевиче, — подхватила Орлова.

Все заулыбались. Атмосфера начала разряжаться.

7. Временем мобилизованный

Однажды наш шеф достал из вместительного добротного портфеля — своего постоянного спутника — несколько сшитых листов, густо заполненных машинописным текстом.

— Я получаю от зрителей очень много писем, — по обычаю вкрадчиво начал он. — Вот это пришло совсем недавно. Оно показалось мне поучительным, и я решил ознакомить вас с ним.

И стал читать:

«Добрый день, товарищ Александров! Не сомневаюсь, что сейчас Вы работаете над каким-нибудь новым замечательным фильмом. Знаю Вас — большого, очень умного, всегда блестящего художника, поэтому и пишу Вам. Я не имею никакого отношения к искусству и хочу лишь, чтобы через мое посредство лишний раз в Вашу дверь постучалась сама жизнь. Не знаю, принесет ли это какую-нибудь пользу, все же мне хочется рассказать вам пару незатейливых, но, как мне кажется, стоящих внимания историй из студенческой жизни».

Далее рассказывались то трогательно-лирические, то озорные студенческие эпизоды: занятия, общественные дела, отдых на летней студенческой даче в Звенигороде... Намечались образы, конфликт и сюжет будущего фильма. Слушая об остроумных проделках студентов, мы смеялись. За чтением прошел час.

«Мне будет жаль, если я не смогла заинтересовать Вас. Желаю Вам всяческих успехов. Полагаюсь на Ваш вкус и опыт. Мне хотелось бы знать, что письмо это нашло Вас».

Выдержав паузу, учитель обратился к нам:

— Теперь скажите, почему на этом материале нельзя создать

комедию?

Видимо, события, изложенные в письме, находились вне творческих интересов Григория Васильевича. Но отношение к ним могло быть различным. Поэтому мы растерянно молчали.

Мастер продолжал:

— Во-первых, здесь выведен отрицательный профессор. У зрителей возникнет естественный вопрос: чему может научить такой педагог? И второе. Студенты потешаются над своим воспитателем и даже устраивают нечто вроде организованного противодействия. Это может послужить нехорошим примером. Что будет нести такой фильм в массы? Непочтительное отношение к идейным и организационным руководителям? Искусство должно воспитывать у молодежи высокие нравственные принципы, благородные идеалы, социалистические нормы отношения к законам общежития и к людям.

Убедившись в том, что мы усвоили эти истины, Григорий Васильевич закончил:

— Возьмите письмо и ответьте на него. Объясните студентам, почему рассказанное ими не может лечь в основу произведения искусства. Это будет творческое задание вам.

И вот это письмо, подписанное студенткой биологического факультета МГУ Ириной Павловной Новицкой, сейчас лежит передо мной. Пусть простит нас всех Ирина Новицкая за то, что мы подвели ее любимого кинорежиссера. Напрасно ждала она от него ответа, благо наш мэтр не ставил за это задание оценок и даже не проверил его выполнение.

Искусствоведы любят пофилософствовать по поводу трагических столкновений личности с эпохой, в которых выявляются незаурядные натуры. Родился не в свое время, говорят они, или раньше времени... Куда реже они углубляются в анализ благополучной или удачной биографии, в рассмотрение прямых и опосредованных контактов человека со своим временем.

Между тем гармоническая связь личности с эпохой, особенно личности художественной, может дать исследователю, богатый материал — исторический, социальный и психологический.

Творчество Александрова, как мне кажется, по духу своему тесно связано с атмосферой предвоенных лет нашей страны. Главное, наиболее выпукло выраженное в его произведениях, — не быт, не характеры героев и не их взаимоотношения, а общий настрой. Творческий пафос режиссера при кажущемся тематическом разнообразии, а иногда проблематической нечеткости его картин — молодость, ликование, сияние улыбок...

«Какой запас веселости у этих русских, — писали не без

зависти о фильмах Александрова за границей, — сколько жизни и бурной радости»1.

Музыка в картинах Александрова — свидетельство творческой одаренности персонажей, и, кроме того, она всегда — выражение праздничности и торжества. А праздничность стала идейным фактором фильмов.

«Легко на сердце от песни веселой...»

«И тот, кто с песней по жизни шагает,

Тот никогда и нигде не пропадет...»

Свои произведения Александров адресовал в первую очередь молодежи. Он говорил на самом близком этому поколению языке — языке бодрого оптимизма и безграничной уверенности в свои силы, в свое будущее.

«Мы все добудем, поймем и откроем...»

«Для нас пути открыты все на свете...»

Эти черты, присущие советской молодежи, обретали общегосударственный, даже исторический смысл. Вся страна переживала период весеннего расцвета и чувствовала себя по-юному восторженной и счастливой. А у молодых свои законы, своя психология.

Пустяковый повод вызывает у них дружный смех. Однако это иногда кажущееся беспричинным веселье имеет более чем веские причины. Юность неосознанно и самозабвенно радуется самому факту своего бытия — тому, что она молода и что у нее все впереди. Ее существование немыслимо без мечты, без преисполненных радужными надеждами взглядов в завтра. Она живет будущим и ради будущего. Воодушевленный великой целью народ ощущал себя в преддверии счастливого коммунистического общества. «Шагай, страна, быстрей, моя, — коммуна у ворот!» — восклицал Маяковский.

Молодой режиссер смотрел на сложное предвоенное время глазами восторженного юноши. В его творчестве отразились романтические взгляды и устремления народа, рожденные верой в правоту своего дела и в свою великую историческую миссию.

Естественно, что жизнерадостному дарованию Александрова не были свойственны философские раздумья, выявление сложных жизненных проблем и противоречий. Победоносное шествие молодых, которым открыто все на свете, в фильмах Александрова нередко оборачивалось помпезностью и поверхностным, облегченным изображением жизни.

В пьесе А. Арбузова «Домик на окраине» женщина — представитель старшего поколения, — глядя на молодежь, в

раздумье произносила:

«— Уж очень легко у них на сердце от песни веселой».

В этой реплике — беспокойство о том, что, устремленные в будущее молодые граждане республики труда мало внимания уделяли текущим делам, что сознательно или бессознательно упрощали взгляды на действительность и в то отнюдь не безоблачное время лелеяли в себе — как доминирующие черты — беспечное отношение к жизненным проблемам.

— В 1973 году я отметил три «круглые» даты, — сообщил Григорий Васильевич во время последней нашей встречи. — Семьдесят лет со дня рождения, пятьдесят лет работы в кино и сорок лет жизни... с Любовью Петровной...

Кроме общественной деятельности я работаю над мемуарами для Политиздата. Работаю над новым фильмом. За последнее время я написал шесть сценариев. Но поставить решил только седьмой — «Скворец и лира». Это рассказ о профессиональных разведчиках — муже и жене.

Я предложил Григорию Васильевичу сделать перерыв и попросил разрешения осмотреть квартиру. Он стал не без гордости показывать перепланированные, со вкусом отделанные и обставленные комнаты. Во всем простота, изящество. Все по последнему слову моды. Вместо рабочего стола с грудой бумаг — нечто вроде узкой школьной парты на одного человека. Выдвижная подставка увеличивала ее площадь и позволяла пристроиться собеседнику...

Время откладывает отпечаток на всех. От этого не уйдешь. Пышная грива Григория Васильевича стала белой и потому особенно красивой. Большая распространяющая едкий запах сигара во рту прибавила импозантности, а жесты стали еще плавнее, голос — еще вкрадчивее.

— По-настоящему мне ни одна своя картина не нравится, — ответил он на мой вопрос. — Нравятся только отдельные кусочки.

— Ну, а какой фильм вы считаете лучше других?

Он задумался.

— Пожалуй, все-таки «Волга-Волга»... «Цирк» поверхностней.

Локоть не умещался на подставке, висел в воздухе, но я старался записать все.

— А какие сцены нравятся в фильмах?

— В «Веселых ребятах» — драка. В «Цирке»... — Григорий Васильевич задумался, — пожалуй, когда зрители поют «Колыбельную». В «Волге» — когда Стрелка плывет по реке и, теряя сознание, говорит: «Воды»... И еще, когда Стрелка показывает Бывалову, какие таланты живут в их городе... Ну, я вижу, у вас пальцы устали писать.

Я посмотрел на часы. Было одиннадцать вечера. «Пора закругляться». Пошевелил затекшими пальцами.

— Вы правы, — говорю.

— Давайте отложим до другой встречи.

— Хорошо, — я сложил бумаги. — Я позвоню вам. До свидания.

Александров — художник нового, социалистического типа, художник, рожденный революцией, созревавший и формировавшийся вместе с развитием страны и переживший вместе с ней все перипетии в ее сравнительно недлинной, но богатой и поучительной истории. Каждая лента режиссера — аксонометрическая проекция на художественную плоскость наиболее распространенных взглядов, как истинных, так и ошибочных. Фильмы Александрова отразили не только величие эпохи. Недостатки его картин — это не недоделки, не частные просчеты и упущения. Как правило, они — неизбежное следствие взятой на вооружение ошибочной тенденции.

Так, ошибочное представление, будто историческая личность проявляется только в общественной деятельности, побудило Александрова в «Композиторе Глинке» полностью избегать каких-либо «частных» бытовых проблем. Женитьба Глинки, развод, отсутствие денег и вообще все личное подано в фильме как мелкие помехи на пути композитора к достижению своих целей. Причем разговоры в фильме о бедности Глинки можно объяснить лишь фантазией авторов или их надеждой придать этим действию хоть какой-нибудь драматизм.

После «Весны» Александров, по сути дела, распрощался с комедийным жанром. Если во «Встрече на Эльбе» еще были блестки юмора, то начиная с «Глинки» в творчестве Григория Васильевича постепенно исчезали элементы смешного.

Тем не менее утвердившаяся за режиссером слава комедиографа помешала ему сделать этот отход от комедии бесповоротным. В 1960 году он поставил по собственному сценарию «Русский сувенир». На этот раз поиски режиссером комедийной тематики и нового киноязыка были направлены в сторону от действительных потребностей эпохи. Поэтому вместо комедии получилась бедная нравоучительная сентенция о подавляющем превосходстве советского образа жизни над американским.

Неудачи корифея советской комедии и других режиссеров привели к тому, что после войны эксцентрику стали считать изжившим себя жанром, пройденным этапом в советском киноискусстве.

Но вот в 1956 году режиссер Э. Рязанов представил на суд

публики веселую комедию «Карнавальная ночь» (авторы сценария Б. Ласкин и В. Поляков), которая привлекла внимание не столько органичными элементами эксцентриады, сколько живой и убедительной фигурой директора Дома культуры Огурцова в исполнении Игоря Ильинского. В этом действующем лице мы ясно увидели черты хорошо запомнившегося нам сатирического персонажа Бывалова из «Волги-Волги», роль которого тоже исполнял И. Ильинский. В сопоставлении этих двух сатирических типов образ Бывалова вырос до масштабов собирательного типа чинодрала-фанатика. И, пожалуй, при появлении на экране подобных образов мы всегда будем соотносить их с Бываловым, подобно тому как все образы скупердяев, скажем, неизбежно связываются какими-то нитями со скрягой Плюшкиным...

Потом ученик Александрова Леонид Гайдай после различных жанровых и стилистических проб («Долгий путь», «Жених с того света», «Трижды воскресший») нашел себя и утвердился как режиссер эксцентриады. Начиная с короткометражек «Самогонщики» и «Пес Барбос», Гайдай стал последовательно работать в жанре эксцентрической комедии, настойчиво пытаясь вернуть ему былое признание: «Операция Ы», «Кавказская пленница», «Двенадцать стульев», «Иван Васильевич меняет профессию»... И нужно сказать, что критические рецензии, упрекавшие наполненные несомненным комедийным мастерством произведения режиссера в бессодержательности, постепенно сменяются все более благожелательными отзывами.

Налицо трансформация и в творчестве Эльдара Рязанова. После «Берегись автомобиля» — комедии в высшей степени оригинальной и не поддающейся точной жанровой классификации, Рязанов вместе со своим соавтором сценариев Э. Брагинским тоже стали постепенно поворачивать к эксцентриаде: «Зигзаг удачи», «Старики-разбойники»... Сдержанно-проникновенная интонация в них постепенно заменялась беззаботно-радостной, а основным содержанием становились веселые комедийные трюки. Завершился переход «Похождением итальянцев в России». Хотя Э. Рязанов в шутку охарактеризовал стиль последнего произведения как «идиотический реализм», это, конечно же, типичный случай эксцентрической комедии.

Итак, жанр, в котором столь блестяще и плодотворно работал Г.В. Александров, вновь начал привлекать внимание советских кинематографистов.

Из прессы разных лет

«Интернационал»

...Фильма посвящена пятнадцатилетию Октября. Она оформлена как киноплакат, имеющий целью в лаконичной и

заостренно-эмоциональной форме выразить идею солидарности международного пролетариата. В начале говорится о людях, которым сейчас сто лет. Таков Иван Александрович Ларцев. В быстрой смене кусков раскрывается, через какие этапы прошел в своей жизни Ларцев. Много было в России царей, было крепостное право, были пытки и истязания трудящихся. Наконец, наступили дни социалистического строительства, дни открытия Днепрогэса. Ларцев рассказывает о том, что он пережил во время крепостничества... Далее в кадре появляется парижский коммунар Лежен; он кратко говорит о Коммуне. Лежена сменяет Калашников, учитель В.И. Ленина, еще бодрый и хорошо сохранившийся старик. Но вместе с тем есть люди, которые не видели ни одного монаха, ни одного помещика, ни одного царя, ни одного генерала. На вопрос — кто не видел монаха — подростки один за другим отвечают, — кто вылезая из воды в костюме водолаза, кто летя на аэроплане, кто работая на производстве, — я не видел, я не видел. Затем группы ребят повторяют — мы не видели и не увидим. От стадиона, пестреющего разноцветными спортивными костюмами пионеров, выстроенных в виде пятиконечной звезды, зритель перебрасывается к 1917 году путем смены кадров, рисующих постепенное уменьшение возраста детей до грудного младенца. Орудийными залпами по Зимнему дворцу встречено было появление на свет нашей смены. От трех до пятнадцати лет ребята рассчитываются по порядку номеров. Начинается Октябрьская демонстрация на Красной площади. Шествие рабочих в Москве перекликается с революционными демонстрациями в Китае, в Индии, в Германии и в других странах. Буржуазная полиция зверски расправляется с рабочими демонстрантами. Заканчивается фильм пением «Интернационала» коллективом, состоящим из представителей разных национальностей. Задачи фильмы — мобилизовать трудящихся в связи с годовщиной Октября на борьбу против капитализма, поднять их революционный дух и внушить им веру в торжество пролетарской революции...

«Кинорепертуар», 1933, № 7

«Веселые ребята»

...Комический репертуар нашего экрана чрезвычайно беден, а он нам нужен: смех — желанный гость в нашей молодой, веселой аудитории, и попытку т. Александрова дать развлекательную картину надо приветствовать.

...Талантливый постановщик проявил очень много выдумки... много выдающегося технического мастерства и художественного вкуса, у него... много смешных сцен, есть отдельные прекрасные

кадры... Остроумно, пожалуй, лучше всего сделана музыкальная часть картины...

О. Давыдов. «Правда», 1934, 18 ноября

В основу нового фильма положена музыка. Музыка выбрала героев фильма, и она руководила поступками этих героев на протяжении всей кинокомедии. Все действующие лица «Веселых ребят» — музыканты. Пастух Костя — скрипач (Л. Утесов), домработница Анюта — певица (Л. Орлова), Елена — певица (М. Стрелкова), Фраскини — дирижер (Арнольд) и т. д. Но тов. Александров не останавливается только на героях. Он заставляет колхозных быков и баранов мычать и блеять под саксофон и банджо. Шум моря, пение птиц, цокот копыт и щелканье бича — все это вверстывается красивыми аккордами в картину, и музыка впервые начинает служить не только иллюстрацией к фильму, а выступает с экрана основным ее героем.

Сделать все это интересно и культурно было нелегко. Нужно было связать все части картины сюжетом и преподнести каждый кадр зрителю легко и занимательно. Авторы сценария при выборе сюжета остановились на старой классической схеме — теме трех. Анюта любит Костю, а Костя увлекается Еленой, которая по ошибке принимает его за иностранного дирижера Фраскини. Эта тема дает много комедийных положений и позволяет режиссеру широко развернуть музыкальное полотно фильма. Музыка, хорошо написанная И. Дунаевским, завоевывает зрителя с первой части, с первого кадра.

А начинается фильм поистине блестяще. Утро в колхозе тов. Александров подал мазками настоящего художника. Выход колхозного стада в поле проходит праздником плодородия. Киноаппарат в руках оператора В. Нильсена движется за играющими на рожках пастухами, и деревня разворачивается перед зрителем одной незабываемой панорамой. Зритель следует за пастухами через сады и пашни, мосты и реки. Он видит, как хозяйки выгоняют коров на улицу, и проходит мимо сонных виноградников. Горы встают у горизонта зелеными лесами.

А стадо все растет и растет. За Костей шагают пастушата. К ним присоединяются гармонисты, и колхозный марш гремит с экрана сильной и бодрой мелодией.

Начало картины дает зрителю исключительную эмоциональную зарядку. Съемка непрерывной панорамой, впервые примененная Александровым, показала нам, какими богатыми возможностями обладает сейчас кинообъектив. Но Александров не удовлетворился только панорамой. Он применил в фильме комбинированную съемку и, пользуясь только маленькими макетами, развернул целую часть картины в

грандиозном мюзик-холле. Александров раскрыл двери Большого театра, и мы прямо с Свердловской площади смотрели на сцену академического театра. Миллионы зрителей, не зная о методах транспарантной съемки, будут удивляться, видя, как мчится под проливным дождем катафалк с веселыми музыкантами по площади и улицам ночной Москвы. Зритель будет восхищаться сочными кадрами Черноморского побережья, чистым звуком скрипок и пением Анюты. Он будет весело смеяться и спрашивать себя, как можно заставить корову пудриться, быка — изображать пьяного, а живого поросенка — добровольно ложиться на блюдо?..

В этом фильме нет глубокого сюжета, говорят критики. Картина построена на легкомысленной теме и может свернуть советскую кинематографию на неправильный путь.

Мы не станем подводить под сюжет железобетонную базу чтобы защитить его. Дело, конечно, не в том, что по ходу фильма талантливые пролетарии «торжествуют в конце кинокартины, и соединяют свои руки, и прославляются, как признанные мастера пения и музыки. Положительное свойство александровской картины — в ее оптимистической основе. И когда нас спрашивают, за что агитирует картина Александрова, мы прямо и смело, не стесняясь присутствием критиков, которых «Правда» справедливо относит к породе «ихтиозавров», отвечаем:

— Этот фильм агитирует за бодрость, веселье и хорошую музыку...

Нельзя же предавать анафеме хорошую комедию только потому, что она построена в плане гротеска. В самом деле, нужно совсем немного остроумия, чтобы уметь отличить вещь сатирическую от вещи юмористической.

Пользуются же сейчас успехом книги Ильфа и Петрова, и никто не обвиняет этих талантливых писателей в том, что они сворачивают советскую литературу с правильного пути.

Все мы стали забывать о временах рапповской критики, которая готова была ругать «12 стульев» за то, что там было мало справочного материала для столяров и плотников. «12 стульев» остались веселой книгой, и никто с пути истинного не свернул.

Так зачем же возвращаться в кино к рапповским временам? Коллектив т. Александрова сделал интересную и нужную работу. Он использовал богатые возможности кино и подарил нам хорошую и веселую комедию.

Сем. Нариньяни. «Комсомольская правда», 1934, 11 августа

И режиссерская и операторская работа, так же как работа композитора (тов. Дунаевского) и всего актерского коллектива, в частности Орловой, безусловно, заслуживают быть

поставленными в ряд лучших достижений кино за последний год. Целый ряд новых технических приемов, примененных в производстве (например, транспарантная съемка, большая панорамная съемка и др., хорошая запись звука), ставит эту картину на уровень достижений кинотехники передовых капиталистических стран, отставание от которых в этой области совсем недавно было у нас еще очень значительным.

«Веселые ребята» — по-настоящему веселый фильм, чего никак нельзя было сказать о преобладающем большинстве наших кинокомедий.

Картина смотрится с интересом, она возбуждает веселый смех, дает нашему зрителю зарядку бодрости и жизнерадостности.

Е. Михайлов. «Комсомольская правда», 1934, 17 ноября

После просмотра я сказал Александрову, что, если бы у него не хватило сил, я бы ему с удовольствием помог драться с теми, кто будет выступать против картины. Этим я сказал, что категорически абсолютно за фильму.

Что меня радует в картине? У меня впечатление, что пришел человек, дал мне пилюлю и я помолодел. В картине я почувствовал хорошую, бодрую, веселую струю. Потом я поставил перед собой такой вопрос: если бы я обладал таким темпераментом, сумел бы так блестяще поставить картину, взялся бы я ее сделать или нет? Нет.

...Немногие из нас рискнут пойти по тому пути, по которому пошел Александров. Не потому, что здесь речь идет о неуважении к низшим жанрам, я утверждаю, что у многих из нас не хватит ни умения, ни столько воли, чтобы сделать такие вещи.

Александров идет дальше по этому пути...

Высказываюсь целиком за картину, прекрасно понимая, что она не только имеет право на жизнь, но и жизнью вызвана... Я говорю сейчас о своем ощущении. Для меня сейчас смех — величайшее явление в жизни, и мне кажется, что эта картина напоминает, что, дорогие товарищи, вы еще не так стары, как вы хотите казаться.

Ф. Эрмлер. «Кино», 1934, 16 декабря

«Веселые ребята» — по-настоящему веселый фильм, чего никак нельзя сказать о преобладающем большинстве наших кинокомедий. И в этом заслуга всего творческого коллектива.

Картина смотрится с интересом. Она возбуждает веселый смех, даря нашему зрителю зарядку бодрости и жизнерадостности.

«Известия», 1934, 17 ноября

...Фильм Александрова... будет пользоваться во Франции

крупным успехом. Это настоящий тип популярного фильма. Это фильм, отличающийся буйным весельем, лишенный тяжеловесности. Главными отличительными свойствами «Веселых ребят» являются веселость, молодость, свежесть, подъем и — главное, на первом плане, — здоровье. Здоровье всюду — в последовательности забавных замыслов, в актерах, в сценарии. Сценарий действительно изобилует блестящими, изумительными выдумками, последние, однако, преподнесены проще, естественнее, чем в американских фильмах... Мы не задаемся целью перечислить все то, что составляет ценность такого фильма, как «Веселые ребята»... Слишком многое ценно в «Веселых ребятах»... Наши читатели будут иметь удовольствие сами обнаружить эти ценности одновременно с восхищением лишний раз талантом актеров, сформировавшихся в СССР.

«Юманите», 1934, 14 декабря («Комсомольская правда», 1935, 9 марта)

«Цирк»

Афиша «Веселых ребят». Забавные фигуры сидят на полоске нот, как воробьи на телеграфной проволоке. Афиша видна какую-то часть Минуты, ровно такую, чтобы напомнить зрителю о задорном, лукавом озорстве этого фильма, о веселой эксцентриаде, о тонкой насмешке над мещанством. Потом из-за кадра протягивается рука с кистью и густо замазывает афишу клеем. Наклеивается новая афиша — фильм «Цирк» с теми же фамилиями: режиссера Г.В. Александрова, композитора И. Дунаевского, заслуженной артистки Л.П. Орловой, оператора В.С. Нильсена и других.

Так устанавливается преемственность «Веселых ребят» и «Цирка».

С первого же кадра «Цирка» в фильме звучат нотки теплоты, глубокого человеческого чувства и остроты драматических коллизий...

«Цирк» — веселый оптимистический фильм, это комедия с интересными образами, замечательно показывающая новую Москву, комедия, в которой много блестящей выдумки.

Пауль Лори. «Вечерняя Москва», 1936, 20 апреля

В «Цирке» удачно отражена идея расового равенства и интернациональной солидарности. Этой большой теме подчинены и все детали картины, пронизанной теплотой, любовью к родине, к людям, живущим в Советской стране. В новой песне, которую скоро, должно быть, будут распевать во всех уголках Советского Союза, замечательно передана та же мысль о нашей горячей любви к родине.

«Литературная газета», 1936, 30 мая

...Фильм удался. В нем много смешных эпизодов, чисто комедийных ситуаций и вместе с тем ряд мелодраматических и лирических сцен.

Радует в картине умная, изобретательная, мастерская работа режиссера. Недаром на просмотре в Доме кино квалифицированная аудитория кинематографистов многократно аплодировала отдельным кадрам. Важно отметить, что формальные приемы не являются для Александрова самоцелью, что они теснейшим образом связаны с раскрытием сюжета.

Александров очень удачно пользуется приемом ассоциативного монтажа. Жаль только, что он не всегда сохраняет чувство меры...

...Удача «Цирка» — достаточное свидетельство того, что Александров на идейно насыщенном сценарии сможет создать еще более значительное кинопроизведение.

А. Тимофеев. «Вечерняя Москва», 1936, 21 мая

Фильм «Цирк», как и вообще стиль Александрова, имеет на первый взгляд много сомнительного. Но он нам нравится. Мы смеемся, и мы тронуты. Так реагирует наш наивно-здоровый инстинкт. Но при этом многих из нас мучит сомнение, удобно ли аплодировать манере, которую мы презирали и осмеивали в буржуазном искусстве. Ведь жанр мелодрамы скомпрометирован навеки. Эта смесь джаза и меланхоличности танго, сенсации, акробатики и блеска ревю, цирковой юмор и коронный номер звезды — ведь это как раз то, что на Западе называется «Kitsch»!

Как же может такой фильм пользоваться успехом у нас? Как он может нам нравиться?

Мне не кажется излишним успокоить совесть товарищей, относящихся с недоверием к самим себе. На этот раз надо побороть предрассудок, который укоренился в нас так глубоко потому, что возник из правильного суждения, предрассудок, связывающий нас по рукам и мешающий непосредственному, свежему творчеству. Спасибо Александрову за то, что его он не волнует.

То, что мы видим в «Цирке», кажется часто тем, чем угощают ревю западных варьете своего мелкобуржуазного зрителя. Но если двое делают то же самое, то все-таки это не одно и то же. Так звучит в устах народа та мудрость, которую Маркс сформулировал научно и которую он назвал «изменением функции». Под этим подразумевается то, что один и тот же факт в разных исторических и социальных условиях получает совершенно иное значение и имеет иное воздействие. Мы, например, всегда воспринимали неизбежный happy end американских картин как нечто ложное. Но такой же неизбежный

happy end советских картин нам нисколько не мешает. Почему? Да потому, что этот happy end не является ложным. Оптимистическая перспектива жизни, которая внушается счастливым концом картины, за рубежом не соответствует действительности, она должна лишь отвлечь от безысходности, от безнадежности этой действительности. Вот функция happy end за рубежом. Та же самая оптимистическая перспектива happy end в стране социализма является просто непосредственным выразителем этой действительности. Вот здесь — его неизменная функция. Картина «Цирк» кончается веселым пением и шествием по Красной площади. Такой «счастливый конец», что счастливее не придумаешь! Но эта сцена вовсе не придумана и не сыграна. Это простая фотография той действительности, которую мы переживаем два раза в год. Итак, она нисколько не оригинальна, и все же никто не воспринимает ее как банальную сцену, так как большое горячее чувство, выраженное в картине, горит в каждом советском зрителе. Упоение счастьем стало стихийным чувством нашей общественной жизни, для которого не нужно каждый раз придумывать новые формы выражения, как не нужно искать их для слов «я люблю тебя».

Это только служит примером того, что вовсе не одно и то же, если двое делают то же самое. Это служит примером того, что правильное суждение, касающееся буржуазных стран, может стать предрассудком, если мы не пересмотрим его и не вернемся к источнику.

Ну, а как же обстоит дело с настроением, умилением и сентиментальностью? Разве это уже сами по себе негодные вещи? Или в буржуазном искусстве они вызывают наше отвращение, потому что мы чувствовали в них ложное, фальшивое начало? Не была ли наша твердость и деловитость по отношению к зарубежному искусству только недоверием, ставшим со временем вкусом? Не становится ли человеку неприятным то кушание, которым он однажды объелся?

Ведь художественный вкус не имеет в себе ничего мистического.

Скажем положа руку на сердце, разве у нас не осталось ничего для мелодично-нежного настроения, для сладостной грусти, для чистого умиления? Мы не могли позволить себе этого в отношении буржуазного искусства, не смели себе позволить этого, так как знали, что это отрава! Нам мешало не то, что это были картины настроения, а то, что они были написаны на вуали, прикрывающей черную действительность! Не слезы были плохи, а было плохо то, что вызваны они были песком, которым нам засыпали глаза! Отсюда отвращение и предрассудки.

Здесь же нас никто не хочет обманывать. Мы спокойно можем предаваться сладостно-нежному упоению. В нем — лучшие корни нашей человечности. Быть твердым и деловитым — порой горькая необходимость. Но это не является ни человеческим, ни эстетическим идеалом. Человеку, живущему в стране, «где так вольно дышит человек» (как поется в заключительной песне «Цирка»), так хорошо, что этой необходимости у него нет.

Этот фильм является, между прочим, разительным примером того, как и лирическое, блаженное состояние может выражать действительность, и не только в индивидуальном, но и общественно-историческом...

В этом фильме показано великолепное цирковое ревю, с сотнями женщин, факелов, вертящимися колесами, блестящими огнями. Все это было нам не по вкусу, когда мы видели это в буржуазных ревю. Почему же так? Разве такая пантомима не может быть прекрасна с декоративно-формальной стороны? Конечно, может. Но нам это великолепие блестящего ревю было принципиально противно, потому что нам было ясно, что этот яркий блеск должен прикрыть мрак нищеты. Великолепие, красота были не для нас.

Это было великолепие врага. Но если здесь групповой танец показан с такой фантазией, вкусом и чувством формы, почему же советский зритель не должен радоваться этим подвижным формам застывшей музыки? Если это великолепие, то это свое, собственное великолепие, если это красота, то это своя, собственная красота. Советского зрителя не нужно ослеплять блеском. Он просто должен получить эстетическое удовольствие в своей жизни, ставшей радостной и веселой.

Александров и оператор Нильсен — полнокровные кинематографисты. Они считают, что фильм во всяком случае должен быть также радостью для глаза, иначе он и не должен был бы стать фильмом (а мог бы вылиться в роман, драму или другой жанр). Все, что там происходит, все, что нам показывают, не только понимаешь и чувствуешь, но прежде всего видишь.

Видишь взглядом художника, взглядом, страстно обрисовывающим контур формы, взглядом, нежно скользящим по ней.

У нас нет причин для развития аскетических вкусов. Мы не собираемся предоставить буржуазному искусству монополию на блеск и красоту.

Б. Балаш. «Искусство кино», 1936, № 7

...В простой невзыскательной форме, доступной для самых широких кругов зрителей, комедия доносит большие идеи интернациональной солидарности, любви к детям, независимо от

цвета их кожи, и подлинно человеческого, товарищеского отношения к женщине. Это подлинно советская комедия.

«Правда», 1936, 15 мая

Создать комедию в кино, комедию одновременно и умную и веселую, требует большого труда, серьезной работы художника. Режиссер Александров не остановился на успехах, достигнутых им в «Веселых ребятах». В своем новом фильме «Цирк» он совершенствует свои творческие методы, стремится к более значительному, более волнующему...

Несмотря на недочеты, «Цирк» — бесспорная удача нашей кинематографии.

«Гудок», 1936, 18 мая

Александров показал в своей новой ленте класс настоящего профессионализма в лучшем смысле этого слова. Он свободно владеет разнообразнейшими приемами киноискусства от острого гротеска до лирической грусти, не навязывая, однако, зрителю этого своего умения, не кокетничая перед зрителем, — «вот, мол, что я могу отчебучить!»

Братья Тур. «Известия», 1936, 23 мая

В «Цирке» Александрову и его сценаристам удалось добиться серьезного завоевания. Они преодолели традицию американского киностандарта и сумели в пределах традиционной сюжетной схемы провести большую идею интернациональной солидарности. Идея эта проведена с большим тактом и, что не менее важно, средствами избранного жанра. Органичность сюжета и через сюжет проведенного идейного замысла, — вот что делает «Цирк» самой замечательной работой Александрова.

М. Янковский. «Искусство кино», 1940, № 1—2

«Волга-Волга»

Это веселая, легкая, непритязательная комедия родилась из любви советского народа к своей стране, к Волге, к народным песням, к народным талантам. Кинокадры пронизаны мягким светом. Чудесные виды Чусовой, Камы, Волги, канала Москва — Волга перемежаются со смешными картинами, в которых сатирические образы сплетены с лукавой лирикой и с акробатическими трюками. В разных голосах, в разных тональностях звучат песни, то шутливо, то с легкой грустью, то уморительно забавно, и трудно сказать, песни ли эти сопровождают картину, картина ли иллюстрирует песни.

В содружестве постановщика Александрова и композитора Дунаевского нет первого и второго места. Их творчество как бы слилось.

В сущности, подлинный герой и есть песня. Ее создала талантливая девушка из города, письмоносец маленького

городка, не знающая нот, но глубоко чувствующая музыку. Друзья по кружку художественной самодеятельности записали мелодию, буйный ветер разметал ноты по Волге, но они не пропали. Всюду поет, играет талантливый народ, он подхватил песню, и она стала народной. Она гремит в оркестрах, ее поют пионеры, напевают влюбленные, ее обработал юный композитор, и вот мелодия, прозвучавшая впервые в одинокой девичьей песне над Волгой, встает по-новому — победная, ликующая в симфоническом оркестре.

Д. Заславский. «Правда», 1938, 16 апреля

У Александрова, как говорят в кино, — золотые руки.

Он владеет техникой кино в высоком значении этого слова. Не только техника съемки у Г. Александрова совершенно современная, но Г. Александров знает также, как надо делать комедию, как надо делать смех.

...На комедиях Григория Александрова много смеются, но о них мало говорят.

О «Волге-Волге» стоит поговорить подробно.

В сюжете комедии есть две линии. Первая — это линия Дуни — Орловой.

Девушка сложила песню, эта песня распространилась в народе, девушку обвиняют в плагиате, ей нужно доказать свое авторство.

Вторая линия сюжета — это Ильинский — Бывалов. Жизнь страны враждебна озлобленному бюрократу Бывалову...

...Самодеятельное искусство — как всегда у Г. Александрова — выражено джазом...

...Ильинский работает очень хорошо. Текст его роли во многих местах первоклассный... Бывалов дан Ильинским с большой силой, большой реальностью. Слабее линия Дуни, очень разнообразно и охотно показываемой в ленте...

...«Волга-Волга» дает нам новые возможности для советской комедии, основанной на характерах.

Виктор Шкловский. «Литературная газета», 1938, 26 апреля

«Волга-Волга» — настоящая комическая картина. Смех сопровождает каждый ее эпизод. Быть может, даже ее недостаток в том, что слишком много смеха, вызывается он непрерывно, всеми средствами, не давая зрителю передышки. Но вместе со смехом картина несет зрителю и простые, хорошие мысли о неисчерпаемой талантливости народа и об искусстве, черпающем свои богатства в массах. Режиссер Гр. Александров пользуется путешествием своих героев, чтобы показать зрителю чудеснейшие уголки страны, ширь и гладь ее рек, изумительную красоту

родины. Веселье, смех, хорошая музыка, песни, прекрасная игра артистов, красивые виды, ясные, правдивые мысли.

И пусть действие «Волги-Волги» протекает в несколько искусственной, условной атмосфере, пусть в ней чересчур много суматохи и нагромождения трюков, пусть в ней излишество выдумки как бы хочет возместить нехватку комедийных картин на экране, — зритель примет фильм с благодарностью. Он унесет с собой веселую улыбку, теплый образ маленького письмоносца Стрелки — Орловой и хорошие песни, созданные крепким содружеством режиссера Гр. Александрова, поэта В. Лебедева-Кумача и композитора И. Дунаевского.

И. Б. «Комсомольская правда», 1938, 16 апреля

Г. Александров является пионером музыкальной комедии на широком экране. Мастер монтажа, он сумел добиться в своих фильмах отточенной ритмичности и плавной музыкальности. Музыка становится неотъемлемой частью всех его произведений. Мягкий лиризм оттеняет в фильмах Александрова смешное, доведенное иногда до гротеска. Улыбка сменяет смех, чтобы снова затем уступить место смеху. Порою смех становится саркастическим, бичующим. В нем звучат интонации подлинной сатиры. В этой связи достаточно вспомнить образ Бывалова из «Волги-Волги».

Постоянный участник фильмов Александрова, артистка Л. Орлова пользуется у зрителя неизменной любовью. И это понятно: творчество Л. Орловой представляет собой на редкость гармоничное сочетание вокальных данных и актерского мастерства в кинематографическом их выражении. Орлова умеет быть трогательной, не впадая в сентиментальность. Такой мы помним ее в роли Мери Диксон в «Цирке». Она умеет быть задорной, озорной, смышленой. Такой запоминается она в роли Стрелки из фильма «Волга-Волга».

Фильмы Александрова и Орловой дают много радости. В них звучат веселые песни, в них мелькают чудесные пейзажи нашей страны. В них звонкий смех, молодость и торжественный пафос труда. Они по-настоящему патриотичны, так как навеяны большой любовью к родной стране, к ее людям, к ее делам и победам.

А. Мачерет. Заслуженный деятель искусств, «Правда» 1941, 16 марта

«Светлый путь»

«Светлый путь» — это фильм о сказке, ставшей былью. Человечество на протяжении всей своей истории мечтало о счастье, о лучшем будущем, и эти мечты народ поэтически воплощал в сказках...

Большим достоинством фильма «Светлый путь является показ социалистического труда. Александров вместе с оператором Петровым, артисткой Орловой, композитором Дунаевским и всем коллективом в ряде эпизодов показал труд в Советской стране поэтически вдохновляюще, одухотворенно...

3. Григорьев. «Вечерняя Москва», 1940, 7 октября

...Фильм Г.В. Александрова принадлежит к тому правдивому искусству, которое умеет понять и представить новое в нашей жизни. Когда мы говорим о чувстве нового в приложении к искусству, мы имеем в виду не только политическое чутье художника к жизни, но и то художественное ощущение, то эстетическое чувство, которое должно раскрываться в изображении нового в нашей жизни. В этом смысле чувство нового есть эстетический принцип советского искусства. Внешние черты новизны, легче поддаются воспроизведению, чем глубокое внутреннее чувство радости, каким одушевлены и опоэтизированы борьба и труд каждого строителя коммунизма. И тот, кому удается раскрыть этот поэтический внутренний мир советского труженика, передать в новизне жизни и новое чувство, превращающее труд в творчество, борьбу — в упоение («Есть упоение в бою!..»), победу — в праздник и ликование всех душевных сил человека, — такой художник одерживает победу в искусстве.

В фильме «Светлый путь»... судьба простого человека... рассказана, как сказка, но так реально, так правдиво, что оттого еще яснее чувствуешь ее поистине сказочные возможности, ее небывалый полет, ее трогательность и величие...

«Сказка-быль у нас творится,

И становятся бледней

Старых сказок небылицы

Перед былью наших дней,» —

так поется в фильме «Светлый путь», и успех фильма именно в том, что он сумел, не тая трудностей, горестей, преград, показать этот путь, это чудеснейшее чудо нашей страны. Сумел показать живо, легко, радостно, трогательно, а если приглядеться и подумать, — то очень серьезно, поэтично и глубоко.

Правда, вместить в одной ленте десять лет большой человеческой жизни, мир растущего человека, пафос труда-чудотворца — задача нелегкая, но тут-то пришел на помощь автору сценария В. Ардову и постановщику Г. Александрову сказочный прием.

Г.В. Александров — мастер неутомимой изобретательности. Он оснастил свою сказку-быль бесчисленными ухищрениями, которыми располагает кинематографическая техника. Александров не терпит пустых мест, замыслов у него всегда припасено больше, чем на картину, и он не дает зрителю передышки ...блестящее техническое мастерство режиссера сверкает здесь фейерверком Чего стоят одни монтажные переходы, те неожиданные сцепления эпизодов, которые Александров справедливо рассматривает как «зрительные рифмы» в поэтической строфе его фильма! В необычайно сложном «хозяйстве» картины Александров распоряжается уверенно, смело, иногда даже с задором и дерзостью. Искусство оператора, искусство художника, пейзаж и интерьер, симфоническая музыка и песня, ритмическая организация кадра, пластическое и музыкальное движение, игра актеров — всем этим он руководит очень точно, продуманно, подчиняя их основному замыслу. С режиссерской и технической стороны фильм «Светлый путь» дает ряд интересных новшеств, в особенности в освоении и применении самой передовой кинематографической техники.

И. Бачелис. «Известия», 1940, 5 октября

Сказка и быль причудливо переплетаются в новом произведении Александрова, волшебство граничит с реальной жизнью, мечта сталкивается с действительностью, и в этом столкновении всецело побеждает чудесная советская быль, перед которой бледнеет самая смелая фантазия.

Героиня фильма «Светлый путь» Таня Морозова, безграмотная, забитая домашняя работница, делается ткачихой, ставит выдающийся стахановский рекорд, ее награждают орденом, и вот мы видим ее депутатом Верховного Совета, образованным, передовым человеком страны.

Поистине сказочное превращение!

Но ведь это не сказка, не утопия, это давно ставший обычным у нас светлый путь, открытый для каждого советского человека, который честно трудится и отдает все свои способности на благо народа.

Идею фильма, обращенную к миллионам и миллионам зрителей, можно было бы выразить так:

— Смотрите, как волшебно-прекрасно, как светло и чудесно то, что кажется нам уже обыденным, то, что прочно вошло в нашу жизнь!

Сказочность в фильме Александрова — это превосходный творческий прием, который придает новое, необычайно свежее звучание всему произведению.

Ал. Яковлев. «Комсомольская правда», 1940, 11 октября

Этот фильм еще раз напоминает о том, что каждое произведение советского искусства, произведение, несущее бодрость, мужество, веру в торжество идей коммунизма, может и должно быть праздничным, радостным.

Эта лента доказывает также, что фильмы всех жанров, в том числе и так называемых «легких», могут и должны обладать высокой идейной направленностью.

Это произведение заставляет далее вспомнить слова А.М. Горького: «Основным героем наших книг мы должны избрать труд, т. е. человека, организуемого процессами труда, который у нас вооружен всей мощью современной техники, человека, в свою очередь организующего труд более легким, продуктивным, возводя его на ступень искусства. Мы должны выучиться понимать труд, как творчество»...

В. Ардов написал сценарий бытовой комедии-сказки о простой деревенской девушке, ставшей знатным человеком нашей страны. Г. Александров, Л. Орлова, В. Петров, композитор И. Дунаевский и весь коллектив, работавший с ними, на основе этого сценария создали яркое, впечатляющее, веселое зрелище.

И не страшно, что блюстители жанровой «нравственности» найдут в этом фильме обилие разных жанров, переплетающихся между собой.

Действительно, картина очень многопланна, но это оправдано, это делает ее лишь более интересной, свидетельствует о поисках новой формы, говорит о смелом новаторстве художников.

Для Александрова в фильме «Светлый путь» тема труда адекватна теме творчества. Ткацкая фабрика показана с огромным пафосом — пафосом правдивым, эмоционально звучащим, окрыляющим зрителя. Нам не известны ни в советской, ни в зарубежной кинематографии произведения, в которых так патетически, так прекрасно и возвышенно был бы показан культурный, технически усовершенствованный человеческий труд. Ведь зачастую у нас, для того чтобы показать на экране труд, прибегают к выдуманным и нетипичным ситуациям, показывают штурмовщину, долженствующую ликвидировать всякие производственные «прорывы»... Словно только в этих хаотических лихорадочных сценах, по сути дела, неорганизованного труда можно передать атмосферу социалистической стройки. Подлинно стахановский, передовой труд чужд штрумовщине, и именно таков труд Тани, работницы ткацкой фабрики. В «Светлом пути» труд показан как процесс творчества социалистического человека...

З. Григорьев. «Кино-газета», 1940, 4 октября

Боевой киносборник № 4 («Победа за нами!»)

За короткое время боевые киносборники прочно вошли в репертуар наших театров, завоевали интерес у широких кругов зрителей. Выхода сборника ждут, как ждут очередного номера газеты или любимого журнала.

Сейчас на экраны выпущен четвертый сборник «Победа за нами!» (режиссер — Г. Александров). Три фильма, вошедшие в этот сборник, объединены, по сути дела, одной темой — все они посвящены изображению великой народной борьбы против фашизма.

В новелле «Патриотка» (сценарий Е. Помещикова и Н. Рожкова), поставленной режиссером В. Прониным на студии «Союздетфильм», нарисован колоритный образ мужественной девушки-трактористки, которая без колебаний решается на смелый шаг. Она проникает в колхоз, занятый фашистами, и, применив свою природную смекалку, уносит из колхоза горючее, которое необходимо для только что отремонтированного советского танка. Девушка знает, что ожидает ее в случае неудачи. Но чувство любви к Родине побеждает боязнь смерти. Ради общего дела она готова пожертвовать самым дорогим, что у нее есть, — своей жизнью.

Образ колхозной трактористки не надуман. Фильм напоминает о миллионах таких же скромных и подчас малоизвестных патриоток. Они становятся медицинскими сестрами на передовых позициях, они заменяют у станков отцов и братьев, ушедших на фронт.

Этим людям, вчерашним работникам советских фабрик и колхозов, ныне защищающим родную землю от фашистских варваров, и посвящена маленькая киноновелла «Приказ выполнен» (картина поставлена по сценарию Г. Фиша, К. Исаева режиссером Е. Ароном в студии «Мосфильм»)...

Программу сборнику ведет популярная советская артистка Любовь Орлова, выступающая в роли Стрелки.

«На наш народ трудовой и веселый

Напала черных злодеев орда.

И встали грудью деревни и села.

И поднялися большие города».

Эта и другие песни письменосца Стрелки, горячие слова, с которыми обращается она к зрителю, ее пляска на красноармейском привале значительно оживляют сборник.

Четвертый боевой киносборник говорит об умении

кинематографистов своевременно откликаться на интересы зрителей. Надо лишь не ограничиваться достигнутым и добиваться, чтобы фильмы, которые войдут ъ следующие сборники, были еще более глубокими по мысли, более яркими по мастерству.

В. Аринич. «Вечерняя Москва», 1941, 15 сентября

«Весна»

«...И я,
как весну человечества,

рожденную
в трудах и в бою,

пою
мое отечество,

республику мою!»

Эти строки читает актер, проходящий в гриме Маяковского через короткий эпизод в новой музыкальной комедии «Весна». Правда, появление поэта на экране не вызвано сюжетной необходимостью. Но строки Маяковского приведены в этом светлом, мажорно звучащем фильме кстати. Они соответствуют общему замыслу картины, и в них оправдание ее названия.

В фильме есть искренняя и поэтическая любовь к нашей действительности, к советским людям, есть ощущение солнечного простора и тех жизненных возможностей, которые открываются перед каждым нашим, человеком, искренне увлеченным своим делом. Это, так сказать, внутренняя образная основа фильма, как он был задуман авторами, тот режиссерский ключ, в котором весь коллектив, создавший картину, стремился исполнить на экране кинематографическую симфонию, славящую нашу жизнь.

...Общий светлый фон, радостное ощущение жизни, пронизывающее всю комедию, мастерство талантливых исполнителей, создавших запоминающиеся образы, — все это определяет успех картины.

Лев Кассиль. «Комсомольская правда», 1947, 9 июля

В новом фильме режиссера Г. Александрова «Весна» нет прямых, настойчивых подтверждений названия, и цветущие ветки, заглядывающие в окна, нужны здесь не для ссылки на время года. Дыхание весны во всей свежести ее и благоуханий разлито по фильму: это весна чувств, весна человеческой души.

Глубокий свет радости пронизывает весь фильм, в нем много истинной любви к жизни и ясного, убежденного оптимизма. В нем есть и подлинная поэтичность, тем более ценная, что

сценарий дает для этой поэтичности очень мало точек опоры. Мастерство режиссера и актеров раздвинуло рамки сценария, «договорило» то, что едва названо в тексте или даже не произнесено в сценарии совсем.

В основу сценария положена тема двойников. Она использована в литературе множество раз, начиная со старинных водевилей и кончая детективными романами. В данном случае двойники — ученая Никитина и актриса Шатрова. Как полагается по традиции, их поразительное сходство приводит к множеству комических ситуаций: ученую, приняв за актрису Шатрову, снимают в киностудии, актриса по ошибке попадает в дом профессора и вынуждена разговаривать, как подобает доктору наук. Кинорежиссер, встретившийся с Никитиной в студии и искренне убежденный, что перед ним актриса, которая будет сниматься в его фильме об ученой, выслушивает от нее резкую отповедь за неверное понимание образа советского ученого. У комедии есть своя мораль — присущими этому жанру средствами и способами, но весьма явственно нам всем напоминают о простой истине: чем бы ни занимались, как бы ни были углублены в близкое нам дело, мы не должны отрываться от жизни. Жизнь во всем ее прекрасном многообразии обогащает каждого из нас; без подлинного знания жизни нет истинного художника, истинного ученого.

Три главных персонажа — актриса, кинорежиссер и ученая — сталкиваются друг с другом по всем правилам комедийной путаницы, и эта встреча и знакомство не проходят для каждого из них без следа. Душевный мир их становится более глубоким и полным, у них появляются новые чувства и мысли, новое понимание жизни. Так вся эта водевильная суета и комические столкновения становятся «одушевленными», приобретают иное содержание. Рядом с традиционной, повидавшей виды темой двойников развивается в картине более глубокая мысль: мысль о дружбе советских людей, об их стремлении помочь друг другу, о кровной заинтересованности в общем деле.

...Существуют две, так сказать, «атмосферы», в которых развивается действие комедии «Весна»: киностудия и научный институт. И студия и институт сделаны без документального сходства, и надо полагать, что режиссер сознательно решился на такой шаг. В киностудии он показал не типическое, а смешное, отобрав, к примеру, из всего многообразия возможных персонажей, снимающихся в павильоне, двух совершенно одинаковых Гоголей, спорящих друг с другом из-за роли. Так же, без всяких портретных совпадений, показан и научный институт — высокий мир открытий и свершений, овеянный романтичной

фантастикой. Это — право режиссера на известные преувеличения, и вряд ли стоит в этой комедии требовать документальной точности...

Г. Александров сумел запечатлеть в кинокартине и размах, и гордую поэтичность, и прекрасную новизну советской Москвы. Москва показана не только с режиссерским мастерством, но и с настоящей любовью.

...Над картиной дружно, увлеченно и вдумчиво работала целая группа талантливых людей. Труд их увенчался успехом. На свет родилась веселая комедия, пронизанная свежей, широкой радостью жизни. Если и можно обнаружить в «Весне» отдельные ошибки, творческие просчеты, то они не лежат на пути «главной темы», не мешают ее развитию. А «главная тема» широко звучит в фильме: тема весны, тема свободного и счастливого расцвета, где для всего светлого и талантливого, чем богаты советские люди, открыты просторные, залитые солнцем дороги нашей страны.

Татьяна Тэсс. «Известия», 1947, 13 июля

В своей новой картине «Весна» Александров поставил перед собой и перед актерским коллективом задачу — сочетать веселое с поучительным, разрешить идейную тему средствами комедийного жанра.

Фильм «Весна» сделан с большим режиссерским мастерством, присущим Г. Александрову. Постановщик проявил много изобретательности и художественного вкуса.

Ф. Львов. «Правда», 1947, 5 июня

«Встреча на Эльбе»

Полузатопленный пароходик «Адольф Гитлер» отходит от восточного берега Эльбы. Он переполнен обезумевшими от страха беженцами, за борт падают люди и чемоданы, каждую минуту он готов пойти ко дну. Он — как символ фашистской Германии, доживающей последние часы... Визжит собачонка, обламываются сходни. Пламя пожара пожирает флаг со свастикой. Советские танки врываются в город, за ними бежит атакующая пехота — вот он, берег Эльбы, последний рубеж второй мировой войны!

На противоположном берегу появляются американцы.

— Да, интересно хоть в последний день войны второй фронт посмотреть, — говорит советский пехотинец...

Многие из американцев, не ожидая распоряжений и приказаний, движимые чувством дружбы и величайшего уважения к славной Советской Армии, бросаются в воду и плывут. Советские солдаты протягивают им руки...

Так начинается новый фильм «Встреча на Эльбе».

День этой исторической встречи был праздником надежды для миллионов простых людей мира. В дружбе Америки с

Советским Союзом они видели залог того, что ужасы войны не повторятся, что исчезнет гнетущая неуверенность в завтрашнем дне. Однако, как известно, американские реакционеры вынашивали иные планы на будущее.

Смысл и сила искусства в том, что общие истины оно раскрывает в изображении жизни и деятельности конкретных людей. Простые люди всего мира хотят знать правду о том, что происходит во взаимоотношениях государств. Фильм «Встреча на Эльбе» — воплощенная в киноискусстве правда о борьбе советских людей за мир и справедливость, правда о предательстве дела мира американскими реакционерами. Вместе с тем этот фильм — торжествующая песнь разума и прогресса, перед которыми бессильны и звериное рычание сенатора Вуда, и провокационные ухищрения шпионки Шервуд-Коллинз, и волчья жадность американских ростовщиков в генеральских погонах. Можно завербовать полки шпионов и провокаторов, одурачить и оболванить несколько дивизий солдат, но нельзя обмануть целые народы и повернуть вспять историю.

Н. Грибачев. «Культура и жизнь», 1949, 10 марта

Фильм «Встреча на Эльбе», поставленный режиссером Г. Александровым по сценарию бр. Тур и Л. Шейнина, это прежде всего патриотическое произведение о советском человеке, о его высоких идейных и моральных качествах.

В публицистически острой форме он рассказывает также о судьбах послевоенной Германии, о борьбе за ее демократизацию, о росте демократических сил немецкого народа и о тех, кто этим силам противодействует.

А. Соловьев. «Комсомольская правда», 1949, 9 марта

Постановщик Г. Александров дал яркую и глубокую режиссерскую трактовку содержания кинокартины. Фильм насыщен острой, разящей сатирой. Патриотическая тема раскрывается в любовной работе над образами советских героев фильма, во множестве сильных сцен и кадров, наконец, в песнях, которые так любит советский народ.

Картина разоблачает подлую роль поджигателей новой мировой войны, их человеконенавистническую, хищническую сущность, коварную и гнусную политику. Она содержит страстный призыв ко всем передовым, миролюбивым людям — бороться за мир, не допустить развязывания новой войны, стойко и мужественно отстаивать дело прочного мира.

В. Пудовкин, народный артист СССР, «Правда», 1949, 10 марта

Острая и в основном правильно разрешенная тема, удачный подбор актеров, мастерская работа оператора Э. Тиссе и целый

ряд по-настоящему художественных режиссерских находок Г. Александрова выдвигают новый фильм «Встреча на Эльбе» в число бесспорно удачных произведений советской кинематографии...

Фильм «Встреча на Эльбе» патриотичен. Он показывает благородные черты советских людей. Он художественными средствами пропагандирует нашу мысль о том, что настоящая дружба между народами — великая сила нашего времени, что наша правда — это правда всего прогрессивного человечества.

В. Полторацкий. «Известия», 1949, 11 марта

«Встреча на Эльбе» — политически актуальный, по-настоящему публицистичный, патриотический фильм. Постановщик Г. Александров, оператор Э. Тиссе и основной состав исполнителей сделали все, чтобы донести до зрителя все величие той борьбы за мир и безопасность народов, за будущее Европы, за человека нового, послевоенного мира, которую ведет Советский Союз во главе всего прогрессивного человечества. Майор Кузьмин в исполнении молодого дебютирующего в кинематографии артиста В. Давыдова — это именно такой советский офицер, образ которого может служить примером для наших советских воинов, продолжающих мирными средствами великую освободительную миссию социалистического отечества.

...Фильм «Встреча на Эльбе» — новая победа советской кинематографии... Как выдающийся образец гневной, волнующей кинопублицистики фильм «Встреча на Эльбе», несомненно станет активным, действенным видом идейного оружия в нашей борьбе за мир и безопасность народов.

Ал. Абрамов. «Вечерняя Москва», 1949, 13 марта

«Композитор Глинка»

Новый фильм «Композитор Глинка» — одно из самых замечательных и радостных событий не только в кинематографе, но в нашем советском искусстве вообще. В этом фильме с огромной правдивостью и убедительностью показана кровная связь великого русского композитора со своей страной, со своим народом, его страданиями и радостями. Этот человек — неповторимый выразитель русской души; так же как думал и чувствовал он, думали и чувствовали миллионы русских людей, и прежде всего его духовные братья и сподвижники, борцы за его счастье и свободу — такие, как Пушкин, его друзья и единомышленники.

В фильме мастерски показана связь личной судьбы композитора с его творчеством: жизнь Глинки и музыка Глинки — одно неразрывное целое. События его жизни проходят перед глазами зрителя как яркие иллюстрации, помогающие раскрыть

содержание его жизни. Такую трудную задачу поставил перед собой режиссер фильма Г. Александров — и решена она с честью. Зритель как бы присутствует при том, как из жизни, из реальных фактов бытия, значительных и незначительных событий естественно и непосредственно рождается чудесная музыка Глинки.

Весь фильм отмечен печатью музыкальной гармонии и цельности. Это ощущается и в драматическом замысле авторов сценария — П. Павленко, Н. Треневой и Г. Александрова. Они взяли не все и не всякие факты и события из биографии композитора, а лишь те, в которых ярче всего проявить творческая сущность великого музыканта, его идейные устремления и человеческие черты.

Поиски красоты и ясности звучания — не только музыки, но и слова, диалога, движений, совпадающих с музыкальным ритмом фильма, — вот доказательства того, что в основу фильма положен сценарий, где второстепенное подчинено главному, где естественно, на наших глазах родившимся кажется каждое чувство, каждое слово и движение. И, конечно, прежде всего мастерство драматурга заставило нас поверить в реальность и жизненную достоверность таких героев, как Пушкин и Грибоедов, Гоголь и Стасов; оно убедило нас в том, что именно так общался Глинка с народом, друзьями, близкими, что именно так он ненавидел своих врагов — царя, знать, всех своих идейных противников. Вот почему фильм о Глинке воспринимается прежде всего как современный советский фильм. В нем нет никакой исторической фальши, потому что в нем правда истории, правда времен Пушкина, Глинки, Гоголя, декабристов... Глинка живет сейчас потому, что, прозябая, мучаясь, страдая во времена Николая Палкина, он был устремлен, как и его великие единомышленники, в будущее, в наши дни.

Совершенно правильно поступили и режиссер Г. Александров и исполнитель роли Глинки Б. Смирнов, дав нам Глинку радостного, несмотря на все его страдания, сверкающего силой своего гения, полного любви, человечности, веры в свой народ, в светлое будущее родного искусства.

В. Смирнов создал обаятельный образ Глинки. Он и прост, и весел, и грустен, и угрюм, он вдохновенно творит... Весь фильм пронизан высокой человечностью, и она прежде всего исходит от самого Глинки. Веришь и в его глубокий патриотизм, в чуткость его души, способной страстно любить и страстно ненавидеть, веришь, что именно он творил чудесную музыку, которая по ходу действия все время звучит с экрана... Трогательна, проста и обаятельна сестра его Людмила Ивановна — Любовь Орлова.

В трактовке образов героев фильма, великих русских людей, нет ни фальши, ни упрощенчества...

Но заразительная сила этого прекрасного фильма не только в красоте и живописности кадра: в нем глубочайшая внутренняя теплота — человечность. Он дает представление не только о жизни и созданиях великого русского композитора, он приближает нас к самим истокам его творчества, рожденного любовью к своей родине и народу.

Г. Нейгауз. «Литературная газета», 1952, 20 октября

Да, это не только картина о великом композиторе — это монументальное произведение, вдохновенно воспевающее творческий гений русского народа, его талантливость, могущество и духовную силу, которую всем сердцем ощущал с огромной любовью, глубоко и верно передавал в своей музыке Михаил Иванович Глинка.

...Жизнь и творчество основоположника национального стиля русской классической музыки показаны на исторически достоверном фоне, в обстановке николаевского режима, пытавшегося сломить передовые идеалы русского общества...

Глинка не был одинок в борьбе за народное искусство. Единомышленники Глинки — передовые представители русского общества того времени — вместе с ним выступали за национальную подлинно народную музыку, против низкопоклонства перед «итальянщиной», царившего в придворно-аристократических кругах крепостнической России. В убедительном, жизненно правдивом показе единства устремлений лучших людей страны — современников Глинки — большая заслуга авторов фильма.

Ю. Завадский. «Вечерняя Москва», 1952, 2 октября

«Композитор Глинка» — это новый и значительный шаг вперед в труднейшем искусстве создания кинокартин о музыке и музыкантах, новое крупнейшее достижение советской художественной кинематографии.

Фильм «Композитор Глинка» — редкий пример успешного соединения высокого мастерства сценариста, постановщика, оператора, художника, исполнителей основных ролей. Здесь чуть ли не каждый эпизод, чуть ли не каждый кадр и с точки зрения содержания и с точки зрения формы поражает ясностью и глубиной замысла, филигранной отточенностью, стройностью его решения.

...«Композитор Глинка» может служить примером бережного, скрупулезного, тщательного отношения к историческим фактам... Как известно, Глинка был не только гениальным композитором, но и великолепным певцом, почти не знавшим себе соперников.

Не упомянуть об этом в фильме нельзя. Заставлять же кого-либо исполнять на экране роль Глинки-певца весьма «рискованно. Судя по восторженным отзывам и описаниям такого крупнейшего авторитета, как А.Н. Серов, у Глинки был такой чудесный голос, что сейчас вряд ли нашелся бы вокалист, который мог бы по своему мастерству приблизиться к пению Глинки.

Как же Г. Александров вышел из затруднения? Он заставил Б. Смирнова, прекрасно исполняющего в фильме заглавную роль, не петь, а по-композиторски «напевать» свои произведения. Выразительный эффект этого приема, при талантливом его выполнении актером, необычайно велик. Исторической же правдой режиссер при этом не поступился, так как, по собственному свидетельству Глинки, лишь во второй половине 1833 года «из неопределенного и сипловатого голоса образовался у меня вдруг сильный, звонкий, высокий тенор, которым я потешал публику с лишком 15 лет...». А в фильме композитор поет в 1828 году и в начале 1833 года. Дальше он ни разу не выступает в качестве певца, несмотря на то, что поводов для этого было более чем достаточно.

А как превосходно, с каким тонким художественным вкусом «обыграны» в сценарии фильма ставшие крылатыми слова Глинки о том, что «музыку создает народ», что «Иван Сусанин» — это «отечественная героико-трагическая опера»! Как естественно произносит Гоголь знаменитые строки из его «Петербургских записок»: «Покажите мне народ, у которого бы больше было песен...»!

И здесь авторы проявили тонкое и точное отношение к фактам. Гоголь произносит в фильме эти слова не позднее последних месяцев 1834 года, то есть до опубликования своей статьи в 1836 году. Таким образом, Гоголь не декламирует цитату из собственного произведения, а делится с собеседниками своими мыслями, которые он литературно оформлял именно в это время.

Когда именно Глинка говорил о роли народа в музыке, неизвестно. Поэтому Г. Александров вложил эту фразу в уста композитора в самой последней сцене, изложив ее таким образом: «Я всегда говорил, что музыку создает народ...» Как видим, даже в малейших, деталях постановщик и сценаристы стремились буквально ни в чем не отходить от правды истории. Редко можно встретить такое сочетание скрупулезной тщательности исследователя и могучего творческого размаха художника!

И. Попов. «Советское искусство», 1952, 1 октября

Режиссерская работа Г. Александрова в фильме «Композитор Глинка» — свидетельство его творческого роста, накопления им

опыта и мастерства, она отличается подлинно творческим размахом. Г. Александров проявил много изобретательности, сделал фильм красочным, праздничным, сумел талантливо решить эпизоды, показывающие творческую деятельность Глинки. Особенно впечатляют сцены репетиции «Ивана Сусанина», сочинение увертюры к опере «Руслан и Людмила», чтение вместе с Даргомыжским партитуры новой оперы.

Все народные сцены поставлены с блеском и темпераментом, действительно являются центральными в фильме. Режиссеру и артисту удалось показать Глинку соучастником народного веселья и народного горя. Таким он и был в жизни.

В фильмах о композиторах особенно велико значение музыки. Она придает игре артиста большую эмоциональную выразительность, сливается с миром душевных переживаний героя, будит чувства зрителей, обогащает созданные образы.

Музыка к фильму «Композитор Глинка» составлена почти целиком из произведений самого Глинки. Отдельные фрагменты ее, сами по себе представляющие вершины творческого вдохновения композитора, помогают раскрывать внутренний мир героев.

...Во весь рост, как живой, встает перед нами прекрасный образ великого русского композитора.

Юрий Шапорин. «Правда», 1952, 2 октября

Авторам сценария и постановочному коллективу фильма «Композитор Глинка» удалось глубоко показать истоки творческого вдохновения гениального композитора.

Доблесть русских людей в труде и на поле брани, вера в силы народа вдохновляли Глинку. Простой люд борется с бушующей стихией, а в это время царь, спокойно наблюдая из окон дворца, говорит: «С господней стихией царям не совладать». Но то, что не под силу царям, то под силу народу.

...В фильме отлично передано это ощущение безграничных возможностей трудового человека. Так фильм о композиторе превращается в фильм о творческом труде, в гимн труду.

...Зритель, который смотрит фильм «Композитор Глинка», проникается верой в то, что талант — это прежде всего труд.

Лейтмотивом фильма можно назвать гимн русскому народу, выдвинувшему из своей среды могучую плеяду деятелей культуры, выстоявших в тяжелой борьбе за дело всей прогрессивной России.

Н. Ханаев, народный артист СССР, лауреат Государственной премии. «Красный флот», 1952, 4 октября

«Человек — человеку»

На экране — сибирская река Иркут. По берегам стеной стоит

тайга. Покой, тишина господствуют здесь в этот летний вечер. Не нарушают безмолвия и люди, сидящие на берегу у костра. Ярче разгорается огонь, и мы видим среди рыбаков и охотников индонезийскую девушку, участницу VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Над притихшей рекой звучит песня далекой солнечной страны. Ее поет сибирякам гостья...

Новые кадры: на палубе большого теплохода, идущего по Байкалу, перед пассажирами выступают балерина, известная певица...

Трудно сказать, доведется ли посмотреть этот фильм той индонезийской девушке, что поет на экране рыбакам и охотникам. Можно представить, как была бы она удивлена, увидев себя среди незнакомых людей на берегу реки, о которой никогда не слыхала. Балерина Е. Максимова и артистка Б. Руденко наверное скажет, что они никогда не выступали на палубе байкальского теплохода.

Но ведь фильм-то необычный. Японские девушки исполняют танец золотых рыбок на дне аквариума. Представительницы Парижа демонстрируют последние моды металлургам у домен Магнитогорска. Влюбленных, мечтающих в купе поезда, мы вдруг встречаем в космосе...

В дни молодежного фестиваля создатели фильма отсняли в Москве около сорока концертных выступлений зарубежных друзей. В кинофантазии гости совершают большое

путешествие по необъятным просторам нашей страны, демонстрируя свое мастерство на гигантских стройках, на площадях новых городов, на фоне величественной природы.

Фильм соткан из ста мелодий народов тридцати стран. Удачно использован оркестр девятнадцати электромузыкальных инструментов, изобретенных в СССР.

Этот фильм — убедительная иллюстрация достоинств нового метода киносъемки. Эксперимент безусловно удался. Творческий коллектив, возглавляемый Г.В. Александровым, применит новый метод и на съемках кинокомедии «Русский сувенир»...

«Известия», 1959, 24 мая

...Фильм этот необычен. Необычен его сюжет. Необычен и метод съемки.

Наряду со знаменитыми певцами, музыкантами и танцорами зритель увидит много талантливых представителей художественной самодеятельности.

«Человек человеку...» имеет подзаголовок: «Музыкальная кинофантазия». Зрители увидят то, о чем еще мечтает человечество, — полет в межпланетной ракете. Фантастичны и грандиозны фоны, на которых идут отдельные концертные номера. Но на самом деле объектами для съемки таких фонов служили миниатюрные вещи, как, например, поднос, инкрустированный крыльями бабочек.

Несколько номеров исполняет манипулятор, «механические руки», которые применяются при работе с радиоактивными веществами.

...В одной из комнат атомной лаборатории остановился юноша, в руках у него горшок с цветком. Подходит девушка. И вдруг «механическая рука» протягивается к цветку и ловко срывает его. Другая «рука» подхватывает цветок и галантно преподносит девушке.

Огромной силой вооружают человека наука и техника. И в фильме мы видим, как манипулятор будущего поднимает вагоны и паровозы.

В некоторых эпизодах участвуют и четвероногие, и пернатые «артисты», и даже рыбы. Правда, один такой «артист» чуть не остановил всю работу. Это было в павильоне, когда на инфраэкране снималась сцена с орлами. Привезли их из зоопарка в клетке, а потом привязали прочными бечевками за лапы. Съемка началась, все шло хорошо, но вдруг раздался громкий крик, затем треск, хлопанье крыльев... Оказывается, огромный орел, испугавшись яркого света, рванулся с такой силой, что помощник режиссера не смог удержать бечевку. Очутившись на свободе, птица бросилась на экран и пробила его в нескольких местах. Впрочем, это было не очень трудно, так как этот экран сделан из тонкой пленки, покрытой специальным составом, пропускающим только инфракрасные лучи.

С большим трудом удалось поймать взбунтовавшегося «артиста» и водворить его в клетку. А затем понадобилась очень сложная работа по реставрации экрана. К счастью, на студии

нашлись мастера, которые сумели его починить. А иначе фильм не удалось бы довести до конца. Ведь его главной особенностью является то, что он полностью снят методом «блуждающей маски», разработанным оператором киностудии «Мосфильм», заслуженным деятелем искусств РСФСР Борисом Горбачевым.

Г. Александров оказался первым из кинорежиссеров, решившим снять этим методом весь свой фильм. Новый метод позволяет снимать картины без громоздких декораций, используя только макеты, рисунки и натурные фоны. Актеров можно снимать отдельно и потом совмещать с натурой и макетами-декорациями. Насколько это дешевле, проще, быстрей, лучше!

Большинство режиссеров до сих пор считало, что «блуждающая маска» годится только для отдельных трюковых или сказочных кадров. Фильм, снятый Г. Александровым в содружестве с оператором Г. Айзенбергом, доказывает, что методом Б. Горбачева можно полностью снимать любые, в том числе и художественные, кинокартины.

Съемки фильма «Человек человеку...» начались во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. В эти дни было заснято около тридцати лучших концертных номеров, привезенных на фестиваль делегатами многих стран мира. В их числе известная колумбийская танцовщица Делина Сапата, бразильские и аргентинские певцы, итальянский джаз, танцовщицы Египта и Индии и другие. Съемки велись также на улицах и в парках, на стадионах и в Кремле.

А потом съемочная группа выехала в Сибирь. От озера Байкал до Москвы она зафиксировала на пленке все места, по которым, согласно сценарию, написанному Г. Александровым, как бы проезжали делегаты стран Азии на фестиваль.

Съемки велись на стройках Братской и Красноярской ГЭС, в Ангарске и Магнитогорске, с земли, с пароходов и с самолетов.

Чудесная панорама родного края развернется перед зрителем. От Байкала до Москвы он совершит увлекательное путешествие с делегатами фестиваля, будет слушать их чудесные песни, встречаться со строителями электростанции и новых городов, лететь на ТУ-104 и плыть по Ангаре.

Натурные кадры были совмещены затем в павильонах студии с ранее отснятыми концертными номерами. Поэтому зритель увидит и услышит, как молодые индонезийцы поют песни на берегу Байкала, а негритянская танцовщица показывает свое искусство на фоне атомной лаборатории.

В новом фильме, как и в других работах Г. Александрова, много музыки. В фильме использованы новые электронные музыкальные инструменты, из которых был составлен необычный

оркестр электронной музыки. Слова песен — поэта Михаила Матусовского, дикторский текст — писателя Евгения Воробьева.

И. Костромин. «Советский экран», 1958, № 12, май

«Русский сувенир»

Александров избрал жанр, близкий к обозрению. Это своего рода киноревю, где с калейдоскопической быстротой сменяют друг друга коротенькие сценки и лирические дуэты, переслоенные заставками из пейзажей и экранизированными песенками. Более всего это близко к манере и задачам эстрады.

В. Шитова. «Комсомольская правда», 1960, 14 июля

...Крупнейший комедийный режиссер Григорий Александров... задумал озорное, забавное, остроумное представление на экране и не поскупился на разнообразные трюки и почти цирковые номера, каскады, остроты и музыку. Он захотел рассказать о многих важных и замечательных вещах: о том, как преобразилась наша страна, какие удивительные в ней люди и как сама советская действительность заставляет иностранцев, приехавших в СССР, отказываться от предвзятых мнений, — рассказать в эксцентрическом обозрении, близком по жанру эстраде. По замыслу, ясно с первых же кадров, «Русский сувенир» — это комедия-гротеск, где жизненное правдоподобие сознательно нарушено во славу произведения, остроты ситуаций и образов.

Н. Зоркая. «Литературная газета», 1960, 23 июля

Фильмографическая справка

I. Г.В. Александров-актер

1923 г.

Дневник Глумова (Глумов).

1924 г.

Стачка (эпизод).

1925 г.

Броненосец «Потемкин» (офицер Гиляровский).

II. Г.В. Александров — ассистент режиссера и соавтор сценариев

1924 г.

Стачка.

6 ч., 1-я фабрика Госкино и Пролеткульт. Сцен. В. Плетнев, С. Эйзенштейн, И. Кравчуновский, Г. Мормоненко (Александров). Реж. С. Эйзенштейн. Сореж, Г. Александров. Опер. Э. Тиссэ. Худ. В. Рахальс, Д. Колупаев.

1925 г.

Броненосец «Потемкин».

5 ч., 1-я фабрика Госкино.

Сцен. Н. Агаджанова. Реж. С. Эйзенштейн. Сореж. Г. Александров. Опер. Э. Тиссэ. Худ. В. Рахальс.

1927 г.

Октябрь.

7 ч., Московская и Ленинградская фабрика Совкино.

Сцен. и реж. С. Эйзенштейн, Г. Александров. Опер. Э. Тиссэ. Худ. В. Ковригин. Ассист. реж. М. Штраух, М. Гоморов, И. Трауберг.

1927 г.

Девушка с далекой реки.

6 ч., Совкино (Л.). Сцен. Г. Александров. Реж. Е. Червяков. Опер. С. Беляев. Худ. Е. Еней, С. Мейнкин.

1929 г.

Старое и новое.

6 ч., Московская фабрика Совкино.

Сцен. и реж. С. Эйзенштейн, Г. Александров. Опер. Э. Тиссэ. Худ. В. Ковригин, В. Рахальс. Худ.-архитектор А. Буров. Асс. реж. М. Штраух.

1930 г.

Спящая красавица.

5 ч., Союзкино (Л.).

Сцен. Г. Александров, Г. и С. Васильевы. Реж. Г. и С. Васильевы. Опер. Е. Шнейдер. Худ. И. Махлис.

1930—1932 гг.

Сентиментальный романс.

Франция.

Сцен. и реж. Г. Александров. Опер. Э. Тиссэ.
Женское счастье — женское несчастье.

Швейцария.

Сцен. и реж. Г. Александров. Опер. Э. Тиссэ.
Золото Зуттера.

Сцен. С. Эйзенштейн и Г. Александров (по роману Блеза Сандрара).

Американская трагедия.

Сцен. С. Эйзенштейн и А. Александров (по роману Т. Драйзера).

Стеклянный дом.

Сцен. С. Эйзенштейн и Г. Александров.

Да здравствует Мексика!

США. Киностудия «Парамаунт».

Сцен. С. Эйзенштейн и Г. Александров. Реж. С. Эйзенштейн. Сореж. Г. Александров. Опер. Э. Тиссэ.

III. Г.В. Александров — художественный руководитель

1943 г.

Подводная лодка Т-9.

8 ч., Бакинская киностудия.

Сцен. И. Зельцер, А. Штейн. Реж. А. Иванов, Н. Лещенко. Опер. Н. Ренков, М. Дадашев. Худ. Ю. Швец. Композ. Б. Эйдман. Худ. рук. Г. Александров.

IV. Фильмы, снятые Г.В. Александровым

1928 г.

Ядовитый газ.

Берлинская киностудия. Сцен, и реж. Г. Александров.

1933 г.

Интернационал.

2 ч., Московская фабрика «Росфильм», Союзкино.

Сцен. и реж. Г. Александров. Опер. В. Нильсен, Э. Тиссэ. Композ. З. Фельдман.

В ролях: И. Ларцев, А. Красов, А. Громов.

1934 г.

Веселые ребята.

11 ч., Москинокомбинат.

Сцен. В. Масс, Н. Эрдман, Г. Александров. Реж. Г. Александров. Опер. В. Нильсен. Худ. А. Уткин. Композ. И. Дунаевский. Текст песен — В. Лебедев-Кумач.

В ролях: Л. Утесов, Л. Орлова, М. Стрелкова, Е. Тяпкина, Ф. Курихин, Г. Арнольд, Р. Эрдман, коллектив джаза Л. Утесова.

1936 г.

Цирк.

10 ч., «Мосфильм».

Сцен. и реж. Г. Александров. Опер. В. Нильсен, Б. Петров. Худ. Г. Гривцов. Композ. И. Дунаевский. Текст песен — В. Лебедев-Кумач.

В ролях: Л. Орлова, Е. Мельникова, В. Володин, С. Столяров, П. Массальский, А. Комиссаров, Ф. Курихин, С. Антимонов, Н. Отто, А. Панова, Б. Картлин, Джим Петерсон, М. Цибульский.

В эпизоде «Колыбельная»: П. Герага, Л. Свердлин, С. Михоэлс, В. Канделаки, В. Родд, Н. Высоцкая.

Наш цирк.

2 ч., «Мосфильм».

Сцен. И. Симков. Реж. Г. Александров. Опер. Б. Петров. Композ. И. Дунаевский.

В ролях: С. Антимонов, Н. Отто, укротитель львов Б. Эдер, дрессировщик В. Дуров, номер «Полет на Луну» — Л. Орлова, П. Массальский.

1938 г.

Волга-Волга.

11 ч., «Мосфильм».

Сцен. М. Вольпин, Н. Эрдман, Г. Александров. Реж. Г. Александров. Опер. Б. Петров. Худ. И. Гривцов, М. Карякин. Композ. И. Дунаевский. Текст песен — В. Лебедев-Кумач.

В ролях: И. Ильинский, Л. Орлова, П. Оленев, А. Тутышкин, С. Антимонов, В. Володин, М. Миронова, Н. Кондратьев, А. Долинин, В. Санаев, И. Чувелев, Толя Шалаев.

Физкультурный парад.

2 ч., «Мосфильм».

Сцен. и реж. Г. Александров. Сореж. Г. Кабалов. Опер. Ф. Проворов, В. Горданов, Б. Петров, А. Атаушиев, В. Нестеров, А. Волчанский. Композ. И. Дунаевский.

1941 г.

Боевой киносборник № 4.

7 ч., «Мосфильм», «Союздетфильм».

Авт. конферанса А. Раскин, М. Слободской, Г. Александров. Реж. Г. Александров. Опер. Б. Петров. Худ. Л. Блатова. Композ. В. Мурадели.

В роли Л. Орлова.

Одна семья.

10 ч., Бакинская киностудия.

Сцен. М. Вейстрем, И. Прут. Реж. Г. Александров. Опер. П. Лебышев, А. Измайлов. Худ. Ю. Швец, И. Власов, А. Атакшиев. Композ. К. Караев.

В ролях: Л. Орлова, М. Жариков, О. Жаков.

1947 г.

Весна.

13 ч., «Мосфильм».

Сцен. Г. Александров, А. Раскин, М. Слободской. Реж. Г. Александров. Опер. Ю. Екельчик. Худ. К. Ефимов, В. Каплуновский. Композ. И. Дунаевский.

В ролях: Л. Орлова, Н. Черкасов, Н. Коновалов, М. Сидоркин, В. Зайчиков, Р. Плятт, Ф. Раневская, Р. Зеленая, Б. Петкер, Т. Гурецкая, Г. Жуковская, В. Журавлев, А. Консовский, Б. Свобода, В. Телегина и другие.

1949 г.

Встреча на Эльбе.

11 ч., «Мосфильм».

Сцен. бр. Тур, Л. Шейнин. Реж. Г. Александров. Опер. Э.

Тиссэ. Худ. А. Уткин. Композ. Д. Шостакович. Текст песен — В. Лебедев-Кумач, Е. Долматовский.

В ролях: В. Давыдов, К. Пассонов, Б. Андреев, М. Названов, Л. Орлова, И. Любезнов, В. Владиславский, Ф. Раневская, Э. Гарин, Ю. Юровский, Г. Юдин, Л. Сухаревская и другие.

1952 г.

Композитор Глинка.

11 ч., «Мосфильм».

Сцен. П. Павленко, Н* Тренев, Г. Александров. Реж. Г. Александров. Опер. Э. Тиссэ. Худ. А. Уткин. Муз. оформление В. Шербачев, В. Шебалин.

В ролях: Б. Смирнов, Л. Орлова, Л. Дурасов, Ю. Любимов, Г. Вицин.

1958 г.

Человек человеку.

8 ч., «Мосфильм».

Реж. Г. Александров. Опер. Г. Айзенберг. Текст Е. Воробьев. Худ. Г. Гривцов. Композ. А. Волконский. От автора читает Л. Хмара.

В ролях: К. Столяров, С. Немоляева.

1960 г. Русский сувенир.

11 ч., «Мосфильм».

Сцен. и реж. Г. Александров. Опер. Г. Айзенберг. Худ. М. Богданов, Г. Мясников. Композ.

К. Молчанов. Текст песен — Е. Долматовский.

В ролях: Л. Орлова, Э. Гарин, А. Попов, П. Кадочников, Э. Быстрицкая.

1967 г.

10 дней, которые потрясли мир.

Докум. телевиз. фильм, совм. с английским ТВ.

Сцен. Н. Своллоу. Реж. М. Дарлоу. Сореж. и консульт. Г.

Александров.

Выступления Г.В. Александрова в прессе

(Выборочная библиография)

С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров, Будущее звуковой фильмы. Заявка. — «Советский экран», 1928, № 32, стр. 5.

Работа в кино. Анкета. — «Кино», 1934, 22 декабря.

Послушная техника. — «Комсомольская правда», 1935, И января.

Путешествие по фабрике чудес. — «Известия», 1935, 11 января.

Успех метода. — «Кино», 1936, 28 мая.

Наша тема — расцвет творчества. — «Искусство кино», 1936, № 7, стр. 18.

Как мы работаем над юбилейными темами. — «Кино», 1936 28 ноября.

«Волга-Волга». — «Комсомольская правда», 1936, 27 октября.

Над чем мы будем работать в юбилейный год. — «Искусство кино», 1937, № 11, стр. 54—56.

Нам песня строить и жить помогает. — «Кино», 1938, 11 июля.

Великое внимание к работникам искусства. — «Правда», 1939, 3 февраля.

Советская кинокомедия. — «Известия», 1939, 11 февраля.

Снайперское искусство. Заметки о кинокомедии. — «Кино», 1939, 23 мая.

Подготовим кадры киноактеров. — «Кино», 1939, 17 июня.

Творческие замыслы. — «Кино», 1939, 5 июля.

О режиссерском сценарии. — «Кино», 1939, 5 октября.

Музыкальный фильм. — «Кино», 1939, 17 октября.

Дыхание времени. — «Кино», 1939, 7 ноября.

Заметки о комедии. — «Правда», 1940, 2 февраля.

Мосфильм. — «Правда», 1940, 12 февраля.

Кино будущего. — «Известия», 1940, 15 февраля.

О красоте. — «Кино», 1940, 1 мая.

Фильм «Светлый путь». — «Известия», 1940, 1 октября.

В центре внимания — качество. — «Кино», 1940, 25 октября.

Технику на службу киноискусству. — «Кинофототехника», 1941, № 1, стр. 5—8.

Кино будущего. — «Искусство кино», 1941, стр. 5, б.

О «Концерте-вальсе» и о киноконцерте вообще. — «Кино», 1941, 14 марта.

Три веселых друга. — «Кино», 1941, 28 марта.

О творческом дерзании. — «Кино», 1941, 1 мая.

Фашизм — душитель культуры. — «Кино», 1941, 4 июля.

«Два бойца». — «Труд», 1943, 21 сентября.

Как снимался фильм «Подводная лодка Т-9». — «Огонек», 1943, стр. 14.

Родной брат силы. — «Огонек», 1943, № 40—41, стр. 14.

Чарльз Чаплин. — «Литература и искусство», 1944, 1 мая.

Жизнь киностудии («Мосфильм»). — «Литература и искусство», 1944, 23 сентября.

Новые формы производства. — «Советское искусство», 1944,19 декабря.

История и современность. — «Советское искусство», 1946, 1 февраля.

20 лет советского звукового кино. — «Советское искусство», 1947, 18 апреля.

Крупная победа советской кинематографии. — «Литературная газета», 1947, 29 октября.

Венеция по-американски. — «Крокодил», 1947, № 34, стр. 6, 7.

Разложение буржуазного искусства. — «Культура и жизнь», 1947, 7 ноября.

366 разочарований. Високосный год западного искусства. — «Советское искусство», 1948, 1 января.

Памяти С.М. Эйзенштейна. — «Литературная газета», 1948, 14 февраля.

На фестивале в Венеции. — «Вокруг света», 1948, № 3, стр. 33—38.

Талантливый дебютант. — «Искусство кино», 1949, № 3, стр. 36—37.

Принципы советской кинокомедии. — «Искусство кино», 1949, № 5, стр. 12—16.

На кинофестивале в Чехословакии. — «Советское искусство», 1949, 20 августа.

Самое важное из искусств. — «Литературная газета», 1950, 18 февраля.

Киноискусство наших друзей. — «Правда», 1950, 7 июня.

К миру зовет советское кино. — «Искусство кино», 1950, № 6.

Новые успехи советского кино. — «Комсомольская правда», 1951, 20 марта.

Голливуд в наши дни. — «Искусство кино», 1951, № 3.

По пути народности и реализма. — «Советское искусство», 1951, 10 мая.

Искусство и производство. — «Литературная газета», 1951, 4 сентября.

О некоторых вопросах кинодраматургии. — «Искусство кино»,

1952, № 1, стр. 27—36.

Светлый путь. — «Советская женщина», 1952, № 6, стр. 61—63.

О человеке, для человека. — «Советское искусство», 1952, 27 сентября.

Фильм о дружбе народов. — «Известия», 1953, 18 апреля.

Больше хороших кинокомедий. — «Правда», 1953, 4 мая.

Памяти большого художника. — «Советская культура», 1953, № 1.

В.И. Пудовкин. — «Огонек», 1953, № 27.

В Австрии. Путевые заметки. — «Известия», 1953, 24—25 июля.

Чарли Чаплин. — «Советская культура», 1954, № 64, 30 мая.

Традиции классиков и кинокомедия. — «Искусство кино», 1955, № 1, стр. 32—42.

На новом пути. — «Искусство кино», 1955, № 7, стр. 20, 21.

Из воспоминаний режиссера-ассистента. — «Искусство кино», 1955, № 12, стр. 39—44.

Тридцатилетие фильма «Броненосец "Потемкин"». — «Правда», 1955, 31 декабря.

Первые успехи. — «Советская Латвия», 1956, 3 января.

Поездка в Мексику. — «Литературная газета», 1956, 10 мая.

В Париже. — «Советская культура», 1956, 22 мая.

На той стороне планеты. — «Советская культура», 1956, 29 мая.

На той стороне планеты. — «Советская культура», 1956, 28 июня.

Поездка по Сибири. — «Красноярский комсомолец», 1956, 14 сентября.

Закончим этот труд. — «Искусство кино», 1957, № 5, стр. 104—108.

Эскизы к будущему фильму. — «Искусство кино», 1957, № 8, стр. 52—71.

«Русский сувенир». — «Советская Россия», 1957, 14 сентября.

План героической киноэпопеи. — «Искусство кино», 1957, № 10, стр. 103—104.

Об итогах киноискусства в 1957 году. — «Советская культура», 1958, 1 января.

Воспеть человека труда. — «Советская культура», 1958, 1 февраля.

Забытые традиции. — «Советская культура», 1958, 8 февраля.

В честь советской интеллигенции. — «Правда», 1958, 9 февраля.

Как снимался фильм «Человек — человеку». — «Московская

правда», 1958, 22 июля.

Блуждающая маска. — «Советская культура», 1958, 17 июля.

Путь народности и реализма. — «Искусство кино», 1958, № 7, стр. 3—5.

«Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна. — «Советская культура», 1958, 30 августа.

Киноэкспедиция в Сибирь. — «Известия», 1958, 3 сентября.

С передовой позиции. — «Искусство кино», 1958, № 11, стр. 15—16.

Стокгольмские беседы. — «Культура и жизнь», 1958, № 11.

Перестройка киностудии «Мосфильм». — «Искусство кино», 1959, № 5, стр. 8—11.

За гуманизм и дружбу. — «Советский экран», 1959, № 15.

Окно, распахнутое в жизнь. — «Правда», 1959, 27 августа.

В пору могучего расцвета. — «Советская культура», 1959, 27 августа.

«Русский сувенир». — «Советский экран», 1960, № 5.

Пропаганда правды. — «Советский экран», 1960, № 6.

Увенчанные Ленинской премией. — «Советский экран», 1960, № 10, стр. 1—3.

Осуществленная мечта. — «Советская культура», 1961, 13 апреля.

В творческое наступление. — «Советская культура», 1961, 19 сентября.

Источник радости и вдохновения. — «Правда», 1962, 15 апреля.

Сегодня на «Мосфильме» (Поиск и эксперимент). — «Советская культура», 1962, 25 августа.

Фильм «Октябрь» начинает новую жизнь. — «Правда», 1962, 28 октября.

Лента, опоясывающая мир. — «Советская культура», 1962, 6 ноября.

К миру без оружия, к миру без войн. — «Советский экран», 1962, № 15, № 20.

Наша правда ясна. — «Литературная газета», 1963, 14 марта.

Место комедии — на переднем крае. — «Искусство кино», 1963, № 4, стр. 12—20.

Об изобразительной стороне киноискусства. — «Советская культура», 1963, 12 апреля.

Крупная победа киноискусства. — «Правда», 1963, 18 мая.

Говоря по существу. — «Советская культура», 1963, 27 июля.

Там, где жил Ленин (Поездка в Швейцарию). — «Литературная газета», 1964, 25 февраля.

Новые встречи с Чаплином. — «Советский экран», 1964, № 3.

От «Доброго короля» до «Короля в Нью-Йорке». Вместо послесловия. — «Искусство кино», 1964, № 3, стр. 123—126.

Живее всех живых. — «Литературная газета», 1964, 21 июля.

Мастер. — «Советская культура», 1964, 26 декабря.

Любовь не убьешь. — «Культура и жизнь», 1964, № 12.

Это была настоящая школа. — «Советский экран», 1966, № 7.

Через четыре десятилетия. — «Правда», 1967, 18 апреля.

«Веселые ребята». — «Советский экран», 1967, № 12, стр. 20.

Босоногий комиссар. Из воспоминаний кинорежиссера. — «Урал», 1968, № 12, стр. 104—110.

Воспоминания о совместной работе с С. Эйзенштейном над фильмом «Да здравствует Мексика!». — «Огонек», 1968, № 4, стр. 12—13.

Все началось с «Броненосца «Потемкин». — «Литературная газета», 1968, 24 января.

Революционные традиции советского кино. — «Московская правда», 1969, 27 августа.

По заказу сердца. — «Известия» (Приложение), 1969, 31 августа.

С песней по жизни. — «Комсомольская правда», 1970, 30 января.

Как мы искали штатив. — «Советский экран», 1970, № 16.

Перспективы творчества. — «Труд», 1971, 6 мая.

Искусство быть художником. — «Вечерняя Москва», 1971, 28 мая.

Жизнь — подвиг. — «Литературная газета», 1971, 29 сентября.

С нерушимой верой. — «Советская Россия», 1972, 16 апреля.

Мы говорим с миллионами. — «Советская культура», 1972, 26 августа.

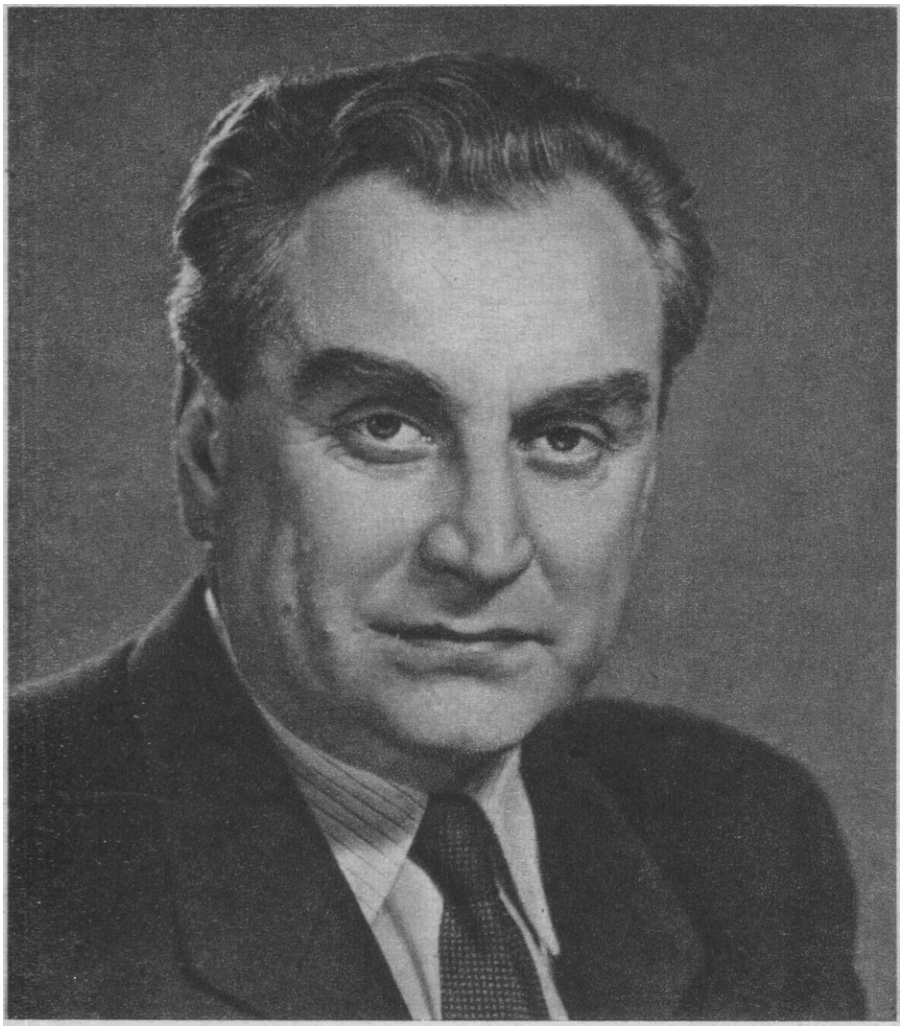
Постоянно думаю о комедии. — «Литературная Россия», 1973, 19 января.

Песня о Родине. — «Советская культура», 1973, 26 января.

Ради нас с вами. — «Искусство кино», 1973, № 9, стр. 1—16.

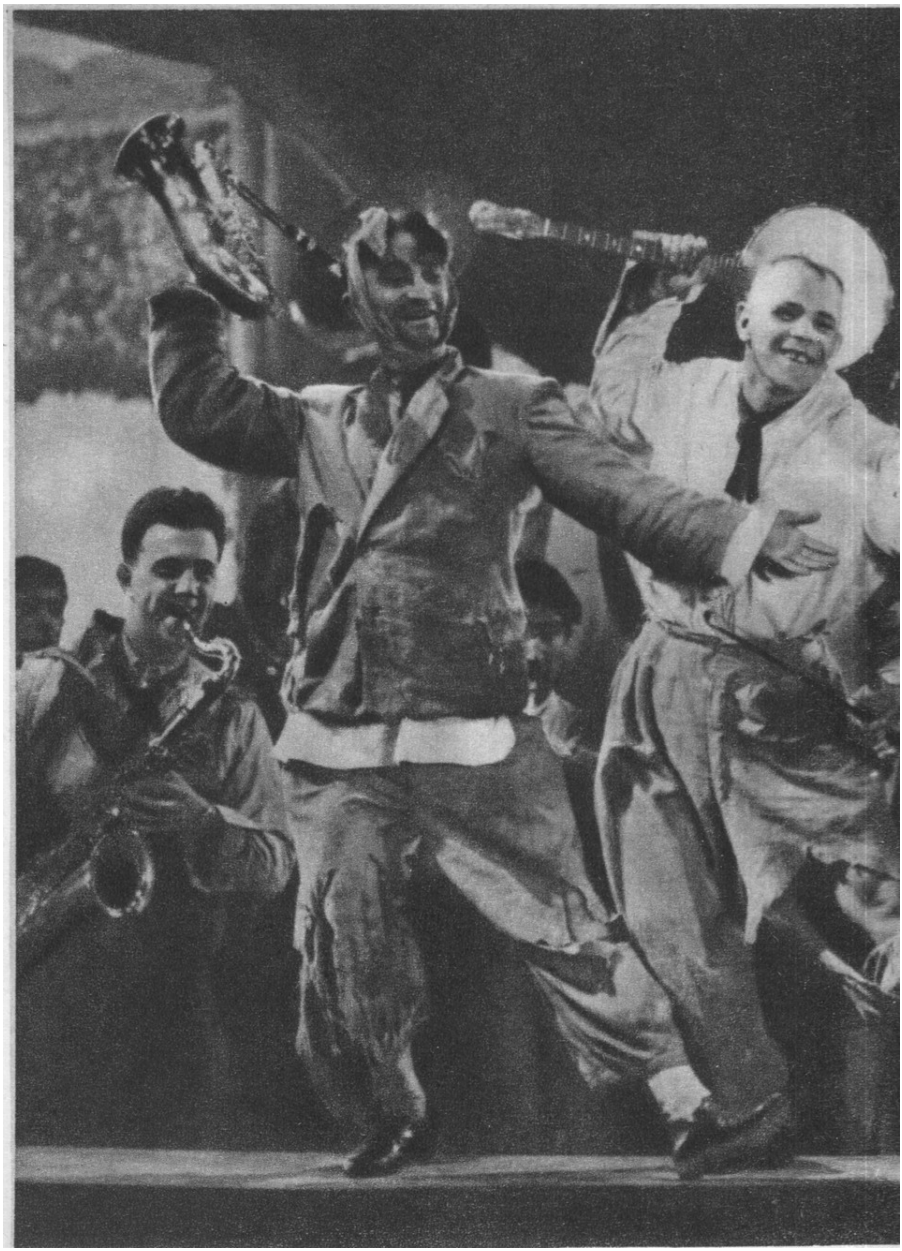
В кино и на манеже. — «Советская эстрада и цирк», 1974, № 7 (интервью).

Иллюстрации



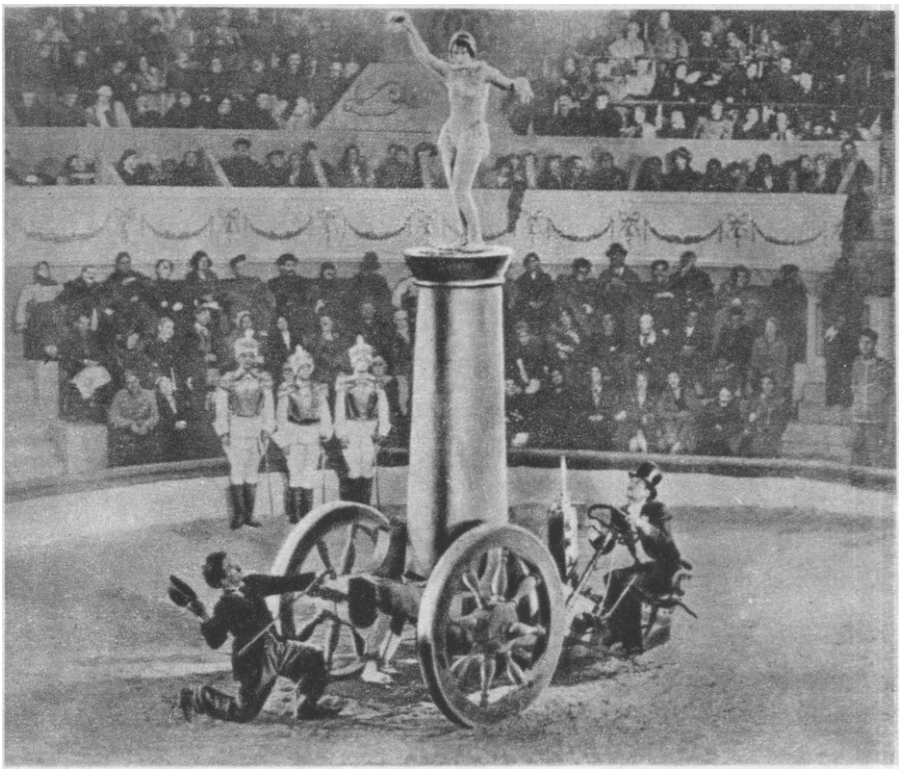
«Веселые ребята». Пир животных

«Веселые ребята». Анюта — Л. Орлова



«Веселые ребята». Выступление ансамбля «Дружба»

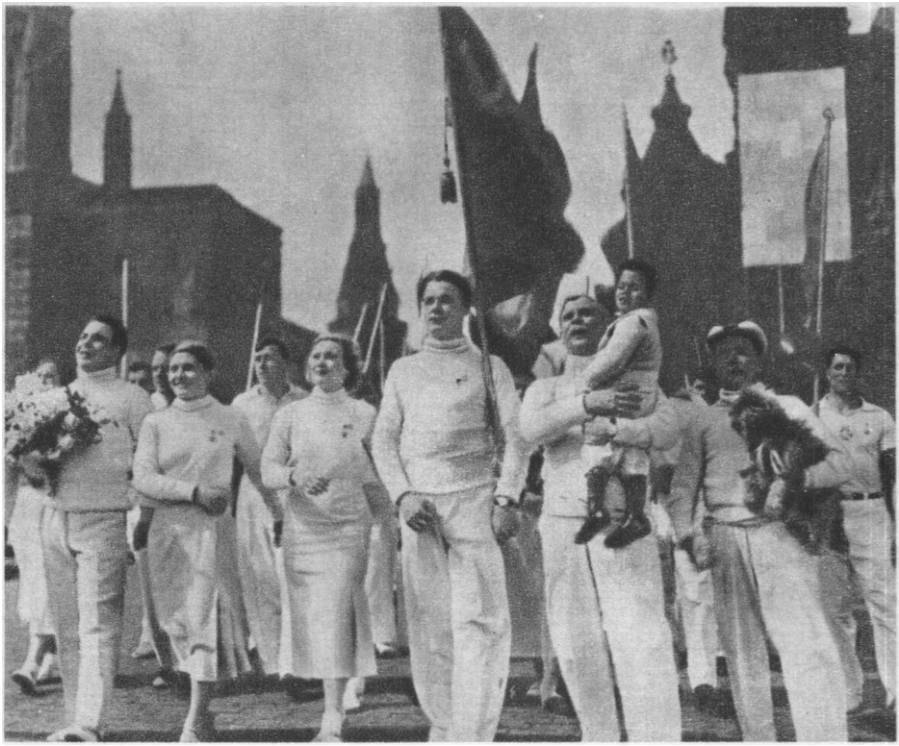
Анюта на сцене Большого театра



«Цирк». Аттракцион «Полет на Луну»

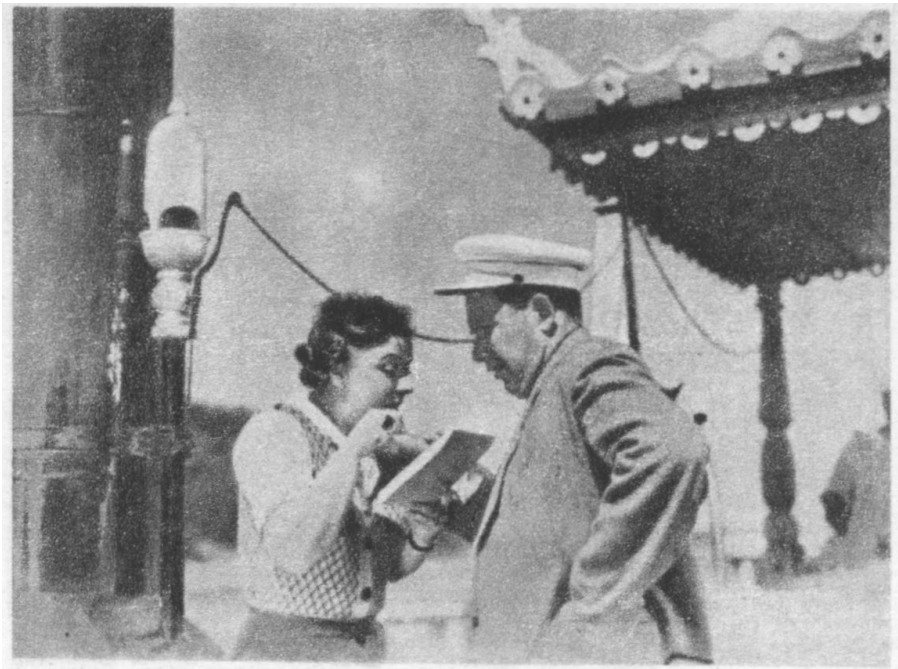
Мэри (Л. Орлова) и Мартынов (С. Столяров)

«Цирк». Эпизод «Колыбельная»



«Цирк». Первомайская демонстрация на Красной площади

«Волга-Волга». Стрелка (Л. Орлова) и Алеша Трубышкин (А. Тутышкин)



«Волга-Волга». Бывалов (И. Ильинский) со своей секретаршей (М. Миронова)

«Волга-Волга». Водовоз дядя Кузя (П. Оленев)

«Волга-Волга». Бывалов, преследуемый участниками самодеятельности

«Волга-Волга». Бывалов на пароходе «Севрюга»

«Волга-Волга». Исполнение «Молодежной»

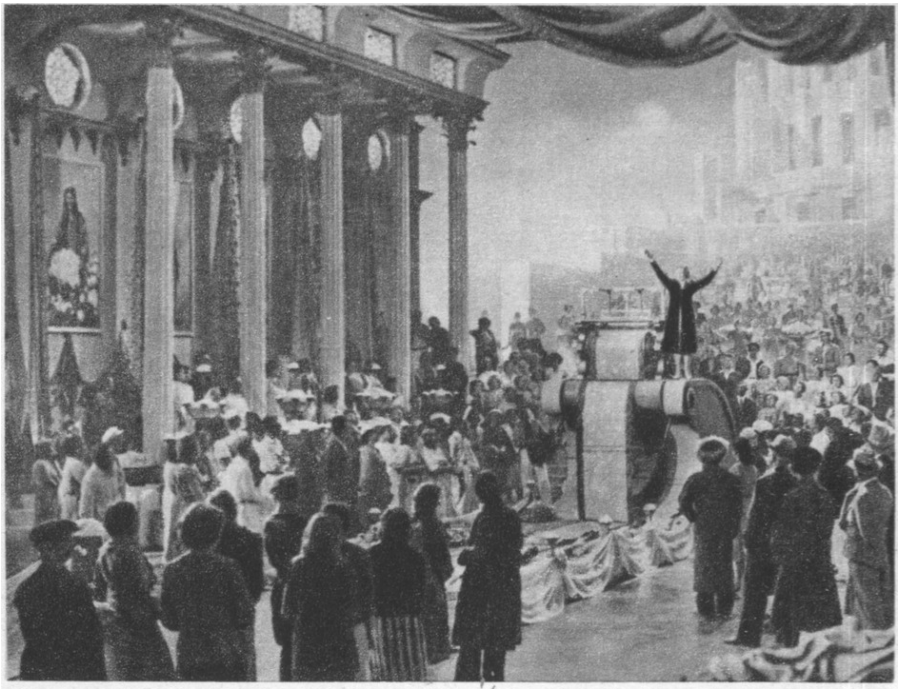
«Светлый путь». Таня Морозова — (Л. Орлова) начинает новую жизнь

«Волга-Волга». «Севрюга» села на мель

«Светлый путь». Таня Морозова в общежитии

«Светлый путь». Таня Морозова — в ткацком цехе

«Светлый путь». Таня Морозова и комендант общежития Талдыкин (В. Володин)



«Светлый путь». На ВСХВ

«Весна». Кинорежиссер Громов (Н. Черкасов) и Никитина (Л. Орлова)

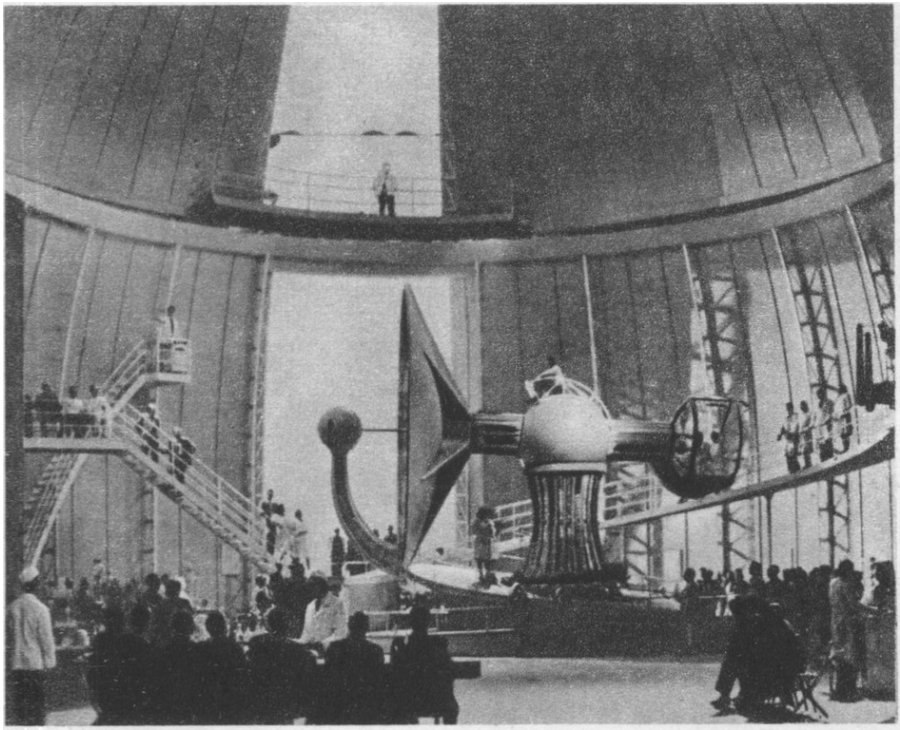
«Весна». На киностудии

«Весна». Любовь Орлова в ролях артистки Шатровой и ученой Никитиной

«Весна». Шатрова и Маргарита Львовна (Ф. Раневская)

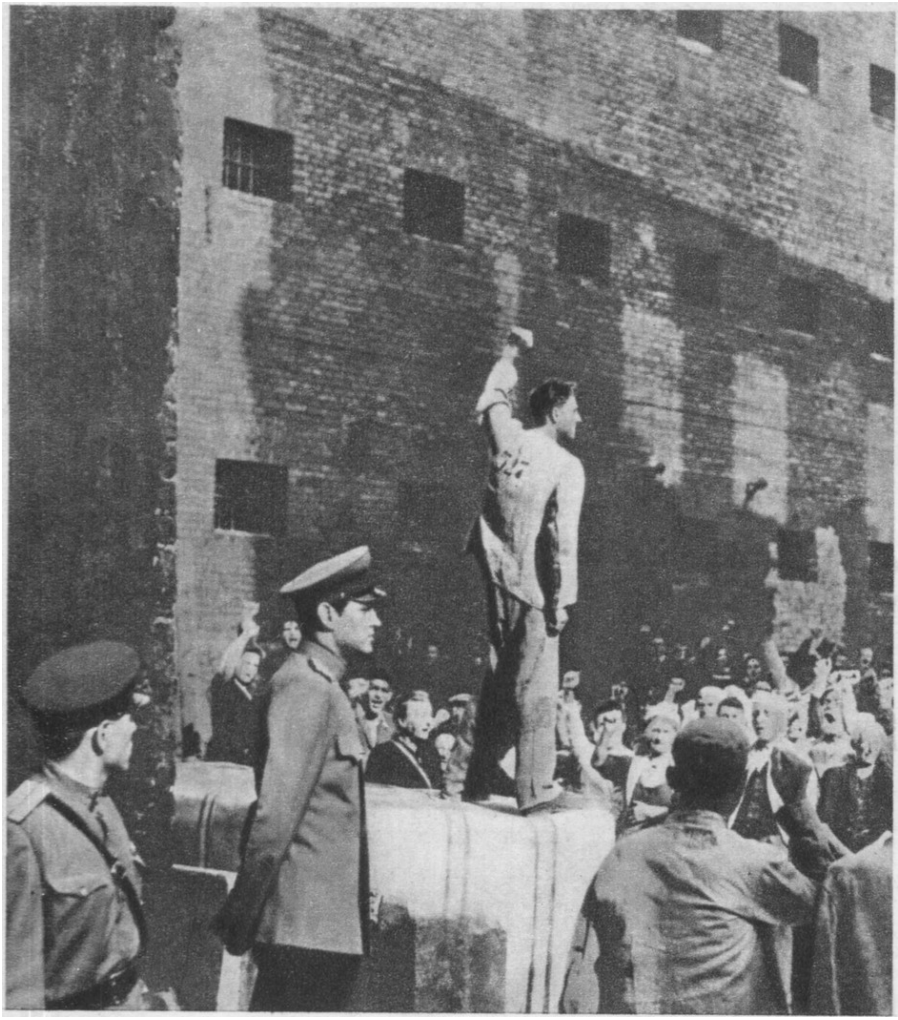
«Весна». Шатрова и Маргарита Львовна (Ф. Раневская)

Любовь Орлова в «Весне»

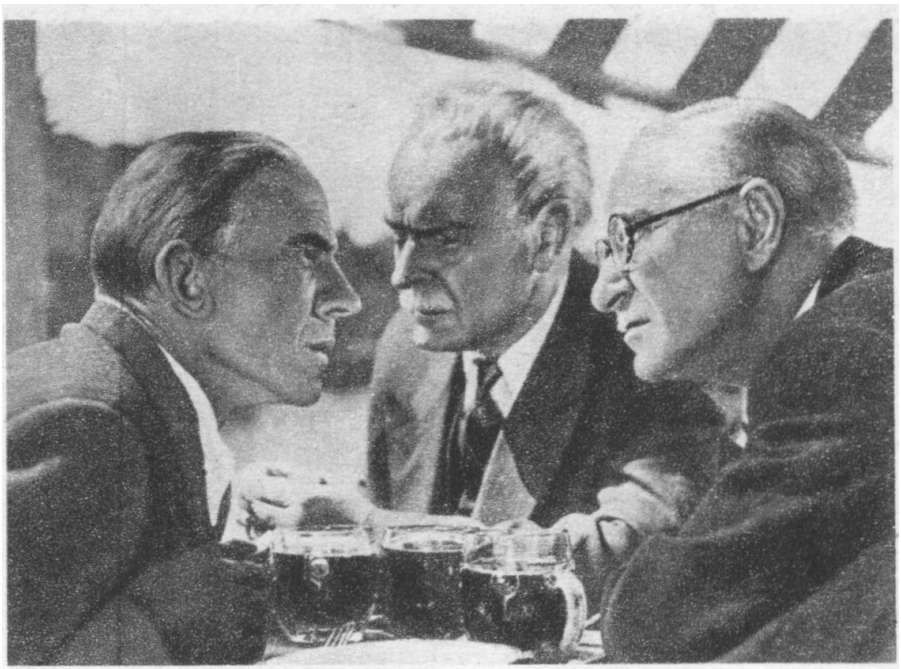


«Весна». В Институте Солнца

«Встреча на Эльбе»



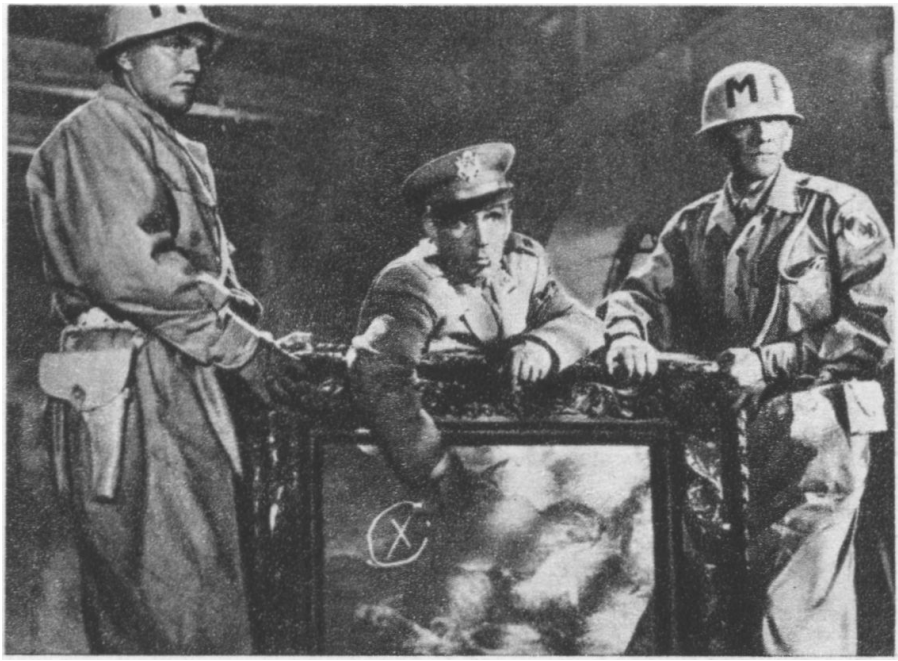
«Встреча на Эльбе». Освобождение заключенных



«Встреча на Эльбе»

«Встреча на Эльбе». Любовь Орлова в роли Джанет Шервуд

«Встреча на Эльбе». Шервуд (Л. Орлова) и Шранк (А. Файт)



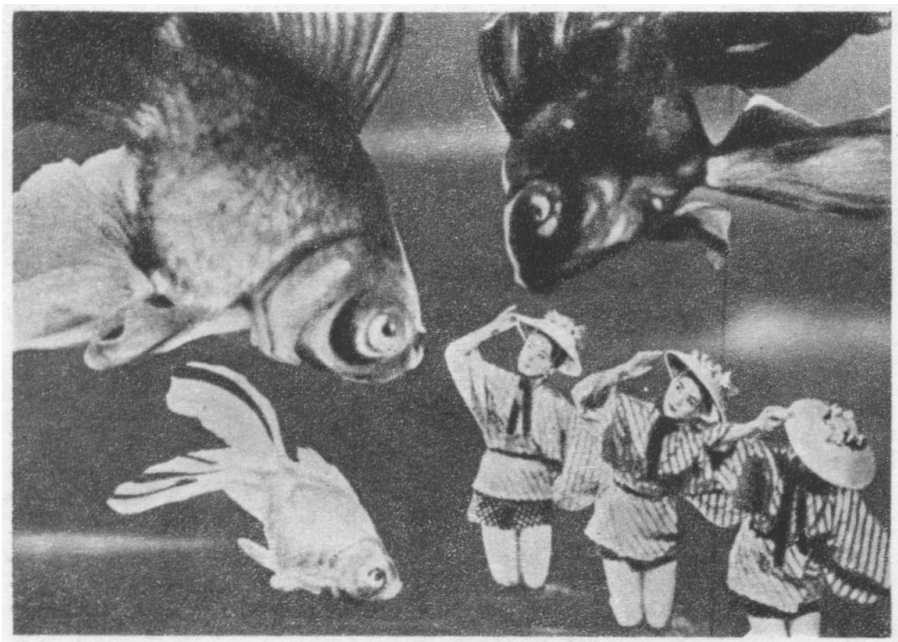
«Встреча на Эльбе». В западном секторе Берлина

«Встреча на Эльбе». Джанет Шервуд без маски

«Композитор Глинка» В заглавной роли В. Смирнов

«Композитор Глинка»

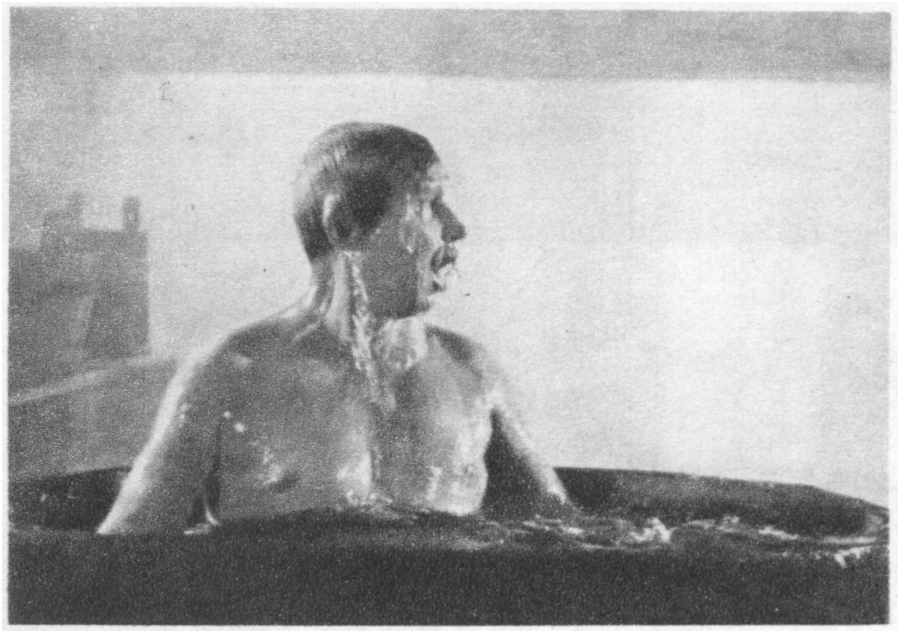
«Композитор Глинка». В роли Людмилы Ивановны, сестры композитора, — Л. Орлова



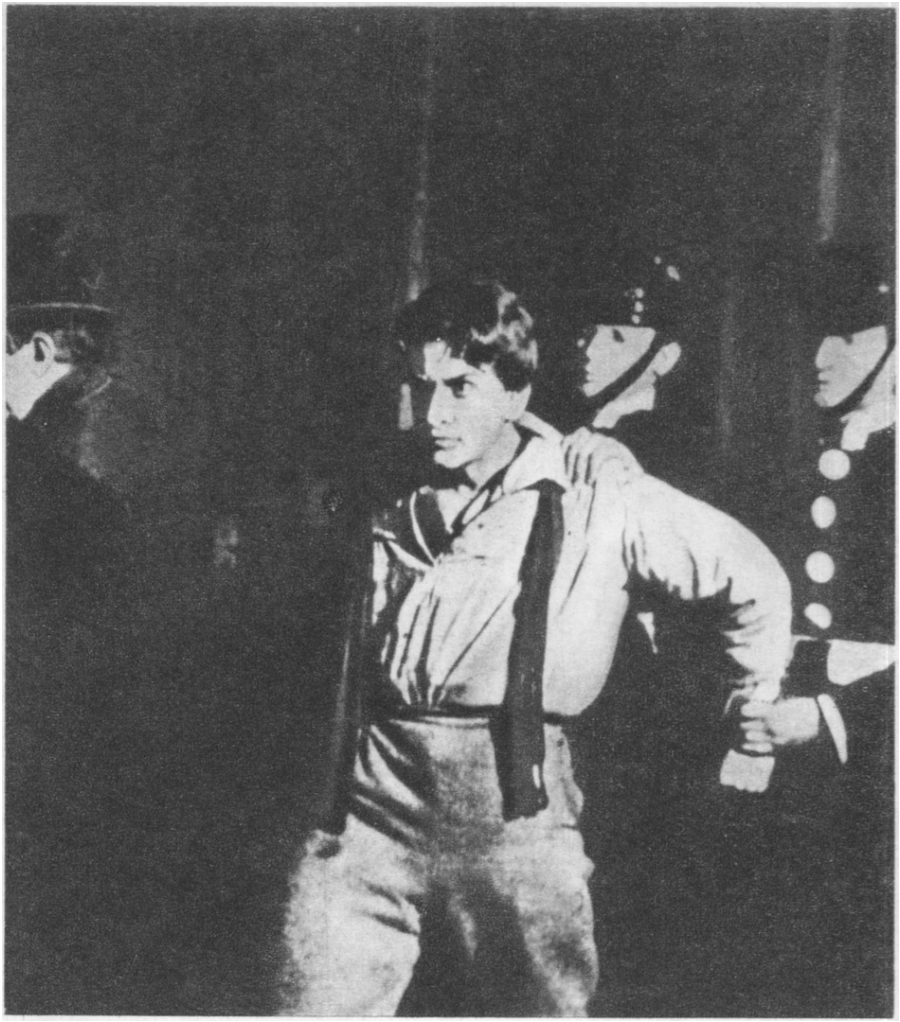
Кадры из фильма «Человек человеку»

«Русский сувенир». Варвара Комарова — Л. Орлова, американский писатель Гомер Джонс — П. Кадочников

«Русский сувенир». Магистр философии Джон Пиблс — Э. Гарин, американский миллионер Скотт — А. Попов

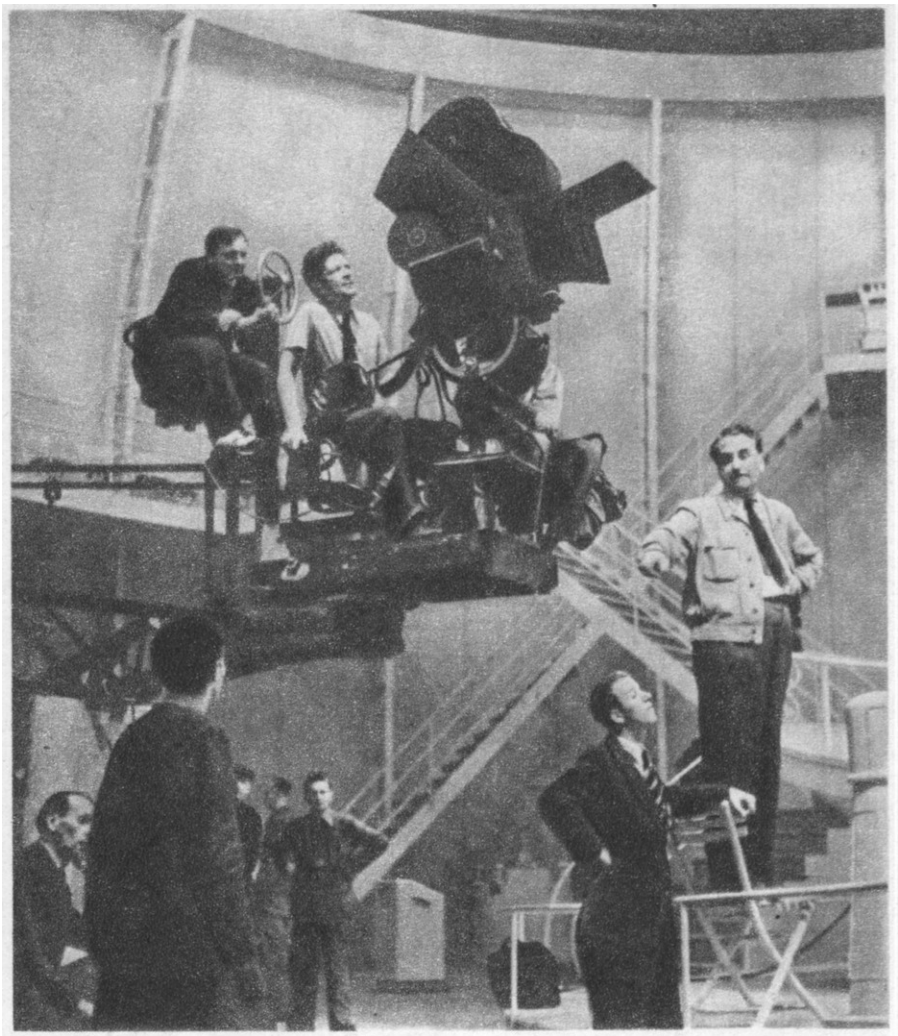


Кадры из фильма «Русский сувенир»



Г. Александров в спектакле театра Пролеткульта «Слушай, Москва!»

С. Эйзенштейн и Г. Александров работают над сценарием «Золото Зуттера». Голливуд. 1929 год



Г. Александров и оператор Ю. Екельчик на съемках «Весны»

Анри Барбюс на съемках фильма «Цирк»

В семье А.М. Горького

Вручение правительственной награды

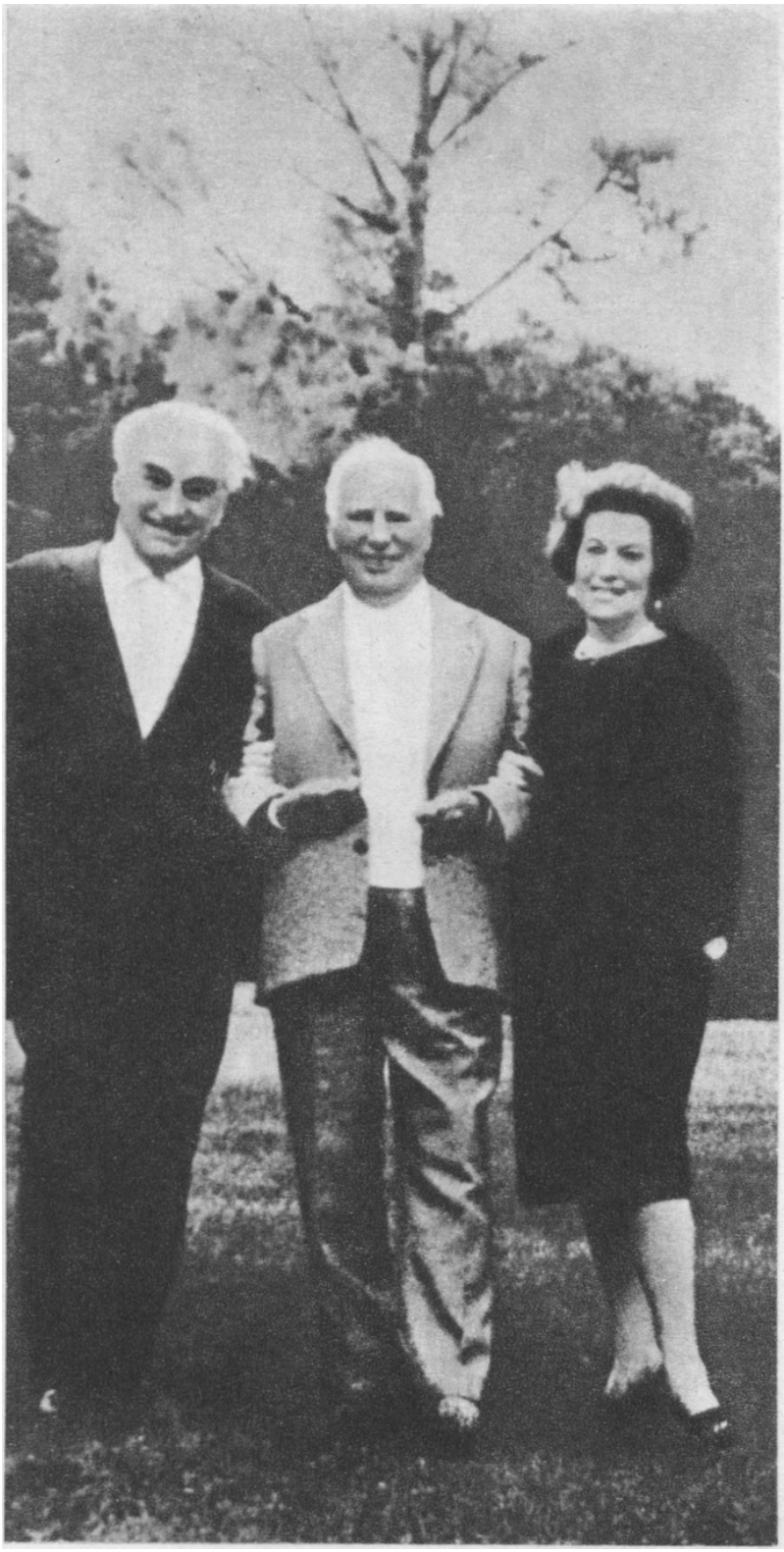
Мексика, 1956 год

На Всемирной ассамблее мира, Хельсинки, 1955 год

Беседа с Пальмиро Тольятти

С Марчелло Мастроянни, Клаудиа Кардинале и Федерико Феллини

Пабло Пикассо дарит Любови Орловой вазу собственной работы



В гостях у Чарльза Чаплина

Григорий Александров и Любовь Орлова. 70-е годы